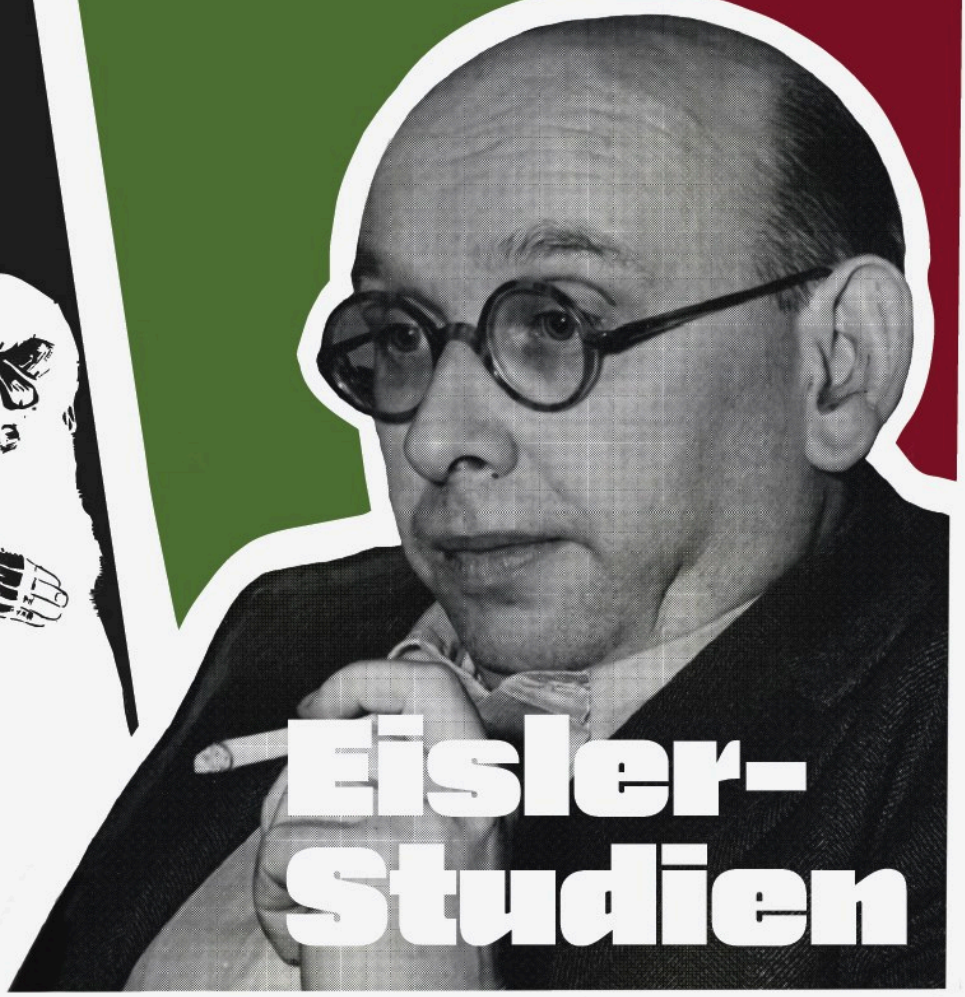
Gendere die Welt, sie braucht es

Geschlechterrollen, Sexualitäten und Politik bei Hanns Eisler

Peter Schweinhardt und
Diego Alonso (Hrsg.)

Band 7





Eisler-Studien

wolke

Eisler-Studien
Herausgegeben von Johannes C. Gall, Viola Großbach und Peter Schweinhardt
im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft

Band 7

Die Bände 1–6 der *Eisler-Studien* sind bei Breitkopf & Härtel erschienen und dort erhältlich.

Peter Schweinhardt / Diego Alonso (eds.)

“Gender the world, it needs it”

Gender Roles, Sexualities, and Politics in Hanns Eisler

wolke

Peter Schweinhardt / Diego Alonso (Hrsg.)

„Gendere die Welt, sie braucht es“

Geschlechterrollen, Sexualitäten und Politik bei Hanns Eisler

wolke

Druck mit freundlicher Unterstützung der Mariann Steegmann Foundation
sowie der Hanns und Steffy Eisler Stiftung
Printed with the kind support of the Mariann Steegmann Foundation
and the Hanns und Steffy Eisler Stiftung





Erstauflage 2026
© 2026 bei Peter Schweinhardt, Diego Alonso und den Autor:innen
Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in der EU, Druck: Jelgavas Tipogrāfija
Gesetzt in der Adobe Garamond Pro und der Avenir
Umschlaggestaltung: Dimana Vodenicharska / Wolke Verlag, Berlin
Umschlagabbildungen: Hanns Eisler, 1940, Foto: C. M. Stieglitz (Library of Congress, Prints and Photographs Division, New York World-Telegram & Sun Collection); Käthe Kollwitz, *Die Witwe I*, Holzschnitt, 1922/23
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Verlag und Herausgeber haben sich bemüht, alle Inhaber:innen von Bildrechten zu ermitteln. Sollten dabei Rechte übersehen worden sein, bitten wir um Nachricht an den Verlag.

First edition 2026
© 2026 by Peter Schweinhardt, Diego Alonso and the authors
All rights reserved
Printed in the EU by Jelgavas Tipogrāfija
Typeset in Adobe Garamond Pro and Avenir
Cover design: Dimana Vodenicharska / Wolke Verlag, Berlin
Cover images: Hanns Eisler, 1940, photograph: C. M. Stieglitz (Library of Congress, Prints and Photographs Division, New York World-Telegram & Sun Collection); Käthe Kollwitz, *Die Witwe I* (The Widow I), woodcut, 1922/23
The German National Library lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie.
The publisher and the editors have made every effort to identify all holders of image rights. Should any rights have been overlooked, please contact the publisher.

ISBN 978-3-95593-707-2
Wolke Produktion und Vertrieb UG (haftungsbeschränkt)
Wolke Verlag, Franz-Mehring-Platz 1, 10243 Berlin
wolke@wolke-verlag.de
www.wolke-verlag.de

Inhalt / Table of Contents

Diego Alonso, Peter Schweinhardt
Einleitung 9

Arbeitermütter

Viola Grossbach
Die Mutter als Lehrmeisterin im Klassenkampf oder: Die Kunst zu vererben 17

Franziska Weigert
Mutter-Sein als Politikum: *Vier Wiegenlieder (für Arbeitermütter)* op. 33 von Hanns Eisler und Bertolt Brecht 39

Maik Hoppe, Diego Alonso
„Und jetzt werd'n se Mutter, und Schluss!" – Eislers und Brechts Auseinandersetzung mit dem Abtreibungsverbot in der *Ballade zum §218* 55

Männerbilder

Tobias Fasshauer
Marsch und Machismo. Zur Gender-Zuschreibung an militärische und militante Musik 75

John Gabriel
Synchronising to the Masculine: Gender and Hanns Eisler's *Kampfmusik* 91

Diego Alonso
The Röhm Affair in Music: "Deviant Masculinities" as Anti-Nazi Propaganda in *Der Marsch ins Dritte Reich* (1932) 111

Frauen um Eisler

Friederike Wissmann
Lou Eisler-Fischer: Redakteurin, Lektorin, Ratgeberin.
Ein Einblick in Eislers Schreibwerkstatt 131

Irene Suchy
Produktionsfeld Eisler – Gender-zentrierte Netzwerkforschung. 149

Analytische Zugänge

Thomas Ahrend
„Wer bist du?" – (Geschlechts-)Identität, Trauer und Melancholie in
Hanns Eislers Musik 159

Hartmut Krones
Das Spiel der Geschlechter erneuert sich jedes Frühjahr – Zu den
Frauenbildern in Hanns Eislers Vokalwerken. 173

Aufführungspraxis

Judith Kopecky
„Gott sei Dank geht alles schnell vorüber". Weiblichkeitsbilder und
Stimmklang in Hanns Eislers „Lied eines Freudenmädchens" und
„Heiratsannonce (Liebeslied eines Kleinbürgermädchens)" 199

Meredith Nicoll and Chanda VanderHart
"Ohne sich anzustrengen, junge Frau": Gendered Vocality in Performance of
Eisler's Songs 213

Filmmusik

Chiharu Wada
Volksmusik gegen Dodekaphonie: Gender in den Musiken zum
Dokumentarfilm *The 400 Million* 225

Peter Schweinhardt
„Ich habe nichts gegen die Gleichberechtigung der Frau, aber…"
Anmerkungen zu Dudow/Eislers *Frauenschicksale* 243

Zusammenfassungen und Autor:innen. 269

Einleitung

Die Darstellung menschlicher Beziehungen ist ein wesentlicher Kern und eine große Stärke von Eislers Kunst, in seinen Worten: gestischem Komponieren, und dies umso mehr, als quantitativ im Zentrum seines Schaffens *angewandte Musik* steht, also Tonsätze im Gefüge multimedialer Kunstwerke wie Lieder, Theater- und Filmmusik. Als Teil solcher Interaktionen steht naturgemäß und regelmäßig auch die Musikalisierung von Geschlechterrollen im Fokus der Komposition. Deshalb ist Eislers Werk eine Fundgrube für die praktische und wissenschaftliche Beschäftigung aus *Gender-Perspektive* – eigentlich: denn diese Sichtweise kam in der Eisler-Forschung bislang so gut wie nicht vor, und noch das Ansetzen des Symposions, aus dem der vorliegende Band hervorgegangen ist, stieß hier und dort auf Irritation, ja Sorge, mit dem Fokus auf die Thematik würde man Eisler nicht gerecht und man könne dem Komponisten letztlich sogar einen Bärendienst erweisen.

Wie werden Vorstellungen von Femininität, Maskulinität, Geschlecht, Sexualität, Ehe usw. musikalisch umgesetzt? Wie lassen sich diese Identitätsmerkmale in die zeitgenössisch vorherrschenden Bilder einordnen? Wie interagieren sie mit anderen, auch sozial konstruierten Merkmalen wie sozialer Klasse, ethnischer Zugehörigkeit, und nationaler Identität? In welchem Zusammenhang stehen diese Fragen mit politischen Bewegungen? Wie haben all diese Themen die Rezeption der Musik beeinflusst? Das Interesse an dieser Art von Fragen ist eine Folge des enormen Einflusses, den lesbische, schwule, transidente (heute LGBT*), feministische, antirassistische und neue linke Bewegungen seit den späten 1960er Jahren auf die Geisteswissenschaften gehabt haben. Die ersten Ergebnisse dieser neuen Sensibilität in der Musikwissenschaft waren die in den 1970er Jahren initiierten Projekte zur Aufwertung der historischen Bedeutung zahlreicher meist europäischer und amerikanischer Komponistinnen, weiblicher Mäzene, Musikpädagoginnen, Interpretinnen und Musikschriftstellerinnen, die von der Geschichtsschreibung bis dahin ignoriert oder vergessen worden waren. Im deutschsprachigen Raum gab Eva Riegers 1981 erschienenes Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung* den entscheidenden Anstoß. Der Titel brachte die offensive feministische Haltung des Werkes deutlich zum Ausdruck.[1] Im gleichen Zeitraum wurden zahlreiche Initiativen ergriffen, um die Werke unbekannter, vergessener Komponistinnen einer interessierten Öffentlichkeit bekannt zu machen, darunter 1979 die Gründung des *Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik e. V.*, aus dem das *Archiv Frau und Musik* in Frankfurt am Main hervorging.

Aber das Ziel dieser frühen feministischen Musikwissenschaftler:innen war nicht nur, Werke von Frauen in das *imaginäre Museum* musikalischer Meisterwerke aufzunehmen,

1 Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*, Frankfurt a. M.: Ullstein Verlag 1981.

sondern auch die Auswirkungen des Heteropatriarchats auf die Musikgeschichte zu erforschen. Und so wurden auf beiden Seiten des Atlantiks nach und nach biografische Studien veröffentlicht, in denen Themen wie die Frauenfeindlichkeit[2] oder die Homophobie[3] der großen Namen der Kunstmusik offen angesprochen wurden. Besonders umstritten und gleichermaßen einflussreich war ein 1989 veröffentlichter Aufsatz des amerikanischen Musikwissenschaftlers Maynard Solomon, der plausible Belege für die Homosexualität Franz Schuberts vorlegte.[4] Seine These führte zu einem der lautstärksten Skandale in der Geschichte der US-amerikanischen Musikwissenschaft: Eine Fraktion lehnte die Idee, dass eine der zentralen Figuren des romantischen Kanons homosexuell gewesen sein könnte, vehement ab, die andere beanspruchte die Musik Schuberts gleichsam als Vorläufer zeitgenössischer ‚Gay-Sensibilitäten'.[5] Angeregt durch diesen Skandal veröffentlichte 1994 eine Gruppe junger Musikwissenschaftler:innen die Aufsatzsammlung *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, in der analysiert wird, wie die Homosexualität von Händel, Schubert, Britten und anderen kanonischen Komponisten ihre jeweiligen Werke beeinflusst haben könnte.[6]

Wahrscheinlich aber war es das Buch *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* (1991), das für diese neue Sichtweise international den größten Einfluss auf junge Musikwissenschaftler:innen hatte. Seine Autorin, die vielseitige Susan McClary, untersuchte darin die Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie den Ausdruck von sexuellem Begehren in einer Reihe von Kompositionen sowohl der Kunstmusik (Monteverdi, Bizet, Tschaikowsky u. a.) als auch der Popmusik (Laurie Anderson, Madonna u. a.).[7] Diesen und ähnlichen Studien der 1990er Jahre liegt die Auffassung zugrunde, dass die mit ‚männlich' und ‚weiblich' assoziierten Werte und Einstellungen nicht biologisch vorgegeben sind, sondern durch *performative Praktiken* ausgedrückt werden, die sich im Laufe der Geschichte verändern. Was als männlich oder weiblich gilt, basiere also auf einer Reihe von Wertvorstellungen und Verhaltensweisen, die von breiten Schichten der Gesellschaft zu einer bestimmten historischen Zeit und an einem bestimmten Ort wiederholt werden. Kurzum, Männlichkeit und Weiblichkeit seien erlernt, nicht angeboren, wobei bei diesen Prozessen des Genderausdrucks die Musik eine grundlegende Rolle gespielt hat: Selbst die ‚absolute' Musik enthält geschlechtsspezifische Vorstellungen, die sozial und historisch kontingent sind. Seit Ende des letzten Jahrhunderts hat sich daher die Fragestellung, wie unterschiedliche Geschlechtsidentitäten die Komposition, Aufführung,

---

2 Maynard Solomon: *Beethoven*, New York: Schirmer Books, 1977.

3 Maynard Solomon: „Charles Ives: Some Questions of Veracity", *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 466.

4 Maynard Solomon: „Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini", *19th-Century Music* 12/3 (1989), S. 193–206.

5 Susan McClary: „Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate", *19th-Century Music*, 17/1 (1993), S. 83–88.

6 Ph. Brett, E. Wood, G. C. Thomas (Hrsg.): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, London and New York: Routledge 1994.

7 Susan McClary: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1991.

Rezeption und Theoretisierung von Musik beeinflussten, inhaltlich und methodisch in der Musikwissenschaft etabliert.

Die Methodik und die theoretischen Grundlagen dieser Studien wurden damals von vielen Musikwissenschaftler:innen als zu radikal, skandalös oder schlichtweg absurd empfunden. In Wirklichkeit hinkte die Musikwissenschaft jedoch anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen hinterher, in denen gendersensible Fragestellungen und Methoden längst gang und gäbe geworden waren. Solche Kontroversen gehören im neuen Jahrhundert weitgehend der Vergangenheit an. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich die Forschung über Musik und Gender auf beiden Seiten des Atlantiks konsolidiert und institutionalisiert. Der derzeitige Trend geht dahin, Gender im Zusammenhang mit einem Konglomerat von ebenfalls sozial konstruierten Identitäten zu untersuchen, darunter Ethnizität, Klasse, Alter und Befähigung/Behinderung.[8] Die Betrachtung der Musik weißer, heterosexueller, (mittel)europäischer Komponisten als ‚universell' wird hierbei zunehmend in Frage gestellt. Es wird nun mehrheitlich anerkannt, dass Geschlecht, soziale Klasse und ethnische Zugehörigkeit als wesentliche Kategorien des Theorems der Intersektionalität[9] die (musik)historiografischen Narrative stark beeinflusst haben. Solche Narrative haben systematisch Frauen, nicht-weiße Männer und nicht-heterosexuelle Subjekte aus dem Kanon der westlichen Kunstmusik ausgeschlossen. Darüber hinaus wird heute auch in der Musikwissenschaft zunehmend anerkannt, dass das Geschlecht nicht immer als ein starrer Binarismus Mann/Frau, männlich/weiblich konzipiert oder wahrgenommen wurde. Daher sind immer mehr Musikwissenschaftler:innen daran interessiert, den Ausdruck nichtbinärer und trans Identitäten in der Produktion und Rezeption von Musik in Geschichte und Gegenwart zu analysieren.[10]

Im Eintrag zu Hanns Eisler im *MUGI* (2018) nennt Thomas Ahrend die vorliegenden biografischen Materialsammlungen zu Frauen aus Eislers Umfeld, deutet kursorisch Felder für eine Genderperspektive an und stellt schließlich zutreffend fest: „Forschung zu Hanns Eisler unter Genderaspekten im engeren Sinn [...] fand bislang nicht statt".[11] Weniger interessant und letztlich auch nicht nötig wäre hierfür der Versuch, Eisler selbst – wie es vor fast vier Jahrzehnten Sabine Kebir in ihrer philologisch unterfütterten Streitschrift für Bertolt Brecht unternommen hat – aus heutiger Sicht posthum als „akzeptablen Mann" zu restituieren.[12] Gelegentliche, in persönlichen Quellen überlieferte sprachliche Formeln[13] und teils

8 Neil Lerner, Joseph Straus: *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*, New York: Routledge 2006.

9 Katrin Mayer: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2017.

10 Judith A. Peraino: *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to „Hedwig"*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2006; Fred Everett Maus, Sheila Whiteley (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Music and Queerness*, New York: Oxford University Press 2020.

11 Thomas Ahrend: „Hanns Eisler", in B. Borchard, N. Noeske, S. Wenzel (Hrsg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, online verfügbar unter https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000220 (Stand vom 17.3.2018); Zugriff 28.7.2024.

12 Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen*, Berlin: Buchverlag Der Morgen 1987.

13 Frauen, die er liebte, von Irma Friedmann bis Stefanie Eisler, waren im Kosenamen durchweg *Katzen* (gelegentlich auch *Haserl*), er selbst firmierte demgegenüber, wenn auch etwas seltener und in der Regel etwas mitleidsheischend, als *Hund*.

aperçuhafte Äußerungen[14] einer im 19. Jahrhundert geborenen Person wie Eisler zu Paarbeziehungen und körperlicher Liebe oder das insgesamt konventionelle Rollenverständnis in seinen Partnerschaften müssen wir im 21. Jahrhundert nicht aus ästhetischer Sympathie für den großen Musiker als *fortschrittlich* rettend umdeuten wollen. Ein relevanter Ausgangspunkt für Forschung kann hingegen sein, wie Eislers Haltungen, seine Lektüren, sein intellektuelles und politisches Umfeld, seine Kooperationen das künstlerische Schaffen informieren. Wirksam ist hier einerseits ein materialistisch geprägtes Verständnis auch von Paarbeziehungen. So postuliert Eisler etwa in seinen New Yorker Vorlesungen zur Sozialgeschichte der Musik an der New School of Social Research 1937: „Individual sex-love, with all its sentiments and expressions, is not an eternal phenomenon. It is an historic one. We first find such a relation between man and woman in a society with a certain standard of productive forces, not in primitive society."[15] Diese marxistisch geprägte Sicht, die aufs Primat des Ökonomischen über das Romantische auch in Liebesbeziehungen verweist, lässt sich in der kompositorischen Darstellung des *Liebesmarkts* – mit Versatzstücken aus Eislers Werken gesprochen: von der *Heiratsannonce* bis zur *Kupplerin* – untersuchen. Andererseits und damit eng verknüpft lebt Eislers angewandte Musik, gerade auch im Zeichen gestischen, also auf die überindividuelle Zeichnung von Haltungen und Typen zielenden Komponierens vom Spiel mit musikalisch gestützten Rollenzuschreibungen, in denen soziale Position und Gender zentral stehen: die proletarische Mutter, der kapitalistische Händler, das vom Aufstieg träumende Tippfräulein, aber auch: der auf ausdrucks- und letztlich ‚geschlechtslosen' Klang zielende Parteisekretär, die aus der Zartheit zum ‚virilen' Kampflied-Sound findende Arbeitermutter.

Studien zu Sexualität, Geschlecht und Musik sind eine Folge grundlegender gesellschaftlicher Veränderungen, die die Musikwissenschaft mit den Anliegen und Interessen eines großen Teils der Gesellschaft verbinden. Auch die Tagung „Hanns Eislers Musik und Diskurse aus Gender-Perspektive", die in Kooperation der *Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft* und der *Humboldt-Universität zu Berlin* vom 4. bis 6. November 2022 an der Humboldt-Universität stattfand, reagierte auf diese Veränderungen. Der vorliegende Band enthält die meisten der dort präsentierten und diskutierten Vorträge, teils leicht, teils ausgiebiger überarbeitet, erweitert um drei zusätzliche Beiträge (Diego Alonso, Meredith Nicoll / Chanda VanderHart, Peter Schweinhardt).

Der erste Abschnitt des Bandes kreist um die Figur der „Arbeitermutter". Untersucht werden dabei künstlerische und gesellschaftliche Kontexte sowie die Rolle von Eislers Musik in drei in Zusammenarbeit mit Brecht entstandenen Werken, die das Spannungsfeld von Mutterschaft und Politik zwischen individueller Not, Vereinnahmung, Widerstand und revolutionärem Impetus umgreifen: Viola Großbach beschäftigt sich mit dem Theaterstück *Die Mutter* (1931) und seiner Umarbeitung als Rundfunkkantate (1949), in dem die Protagonistin als Mutter eines *erwachsenen* Sohnes ihre revolutionäre Wirksamkeit entfaltet; mit Blick auf die Gattung des Wiegenlieds zeigt Franziska Weigert an den *4 Wiegenliedern (für Arbeitermütter)* (1932), wie die Mutter eines *Kleinkindes* ihr politisches Be-

14 Als Beispiel mögen zwei Einträge aus dem *Wiener Tagebuch* (1921) dienen: „Liebe ist ein Surrogat für Schlaf." / „Liebe ist Narkose gegen jeden Schmerz." (*HEGA* IX/1.1, S. 1, 3).

15 Hanns Eisler: „Lectures on the Social History of Music", in: *EGW* III/3, S. 66.

wusstsein ausdrückt; und schließlich werfen Maik Hoppe und Diego Alonso am Beispiel der *Ballade vom §218* (1929), die sich mit der Mutterschaft in Bezug auf ein *ungeborenes* Kind auseinandersetzt, die Frage auf, inwieweit diese Ballade als feministischer Beitrag zur Frauenbewegung jener Zeit verstanden werden kann.

Der zweite Teil des Buches widmet sich Männlichkeitsbildern in Eislers Werken der Weimarer Republik. Tobias Faßhauer erörtert historische Konnotationen von ‚weiblichen' und ‚männlichen' Eigenschaften im Bereich der ‚militärischen' Musik, setzt Eislers Kampfmusik in diesen Kontext und legt dabei auch eindimensionale Schlüsse bisheriger Gender-Zuschreibungen des Genres frei. Diego Alonso legt mit seinem Beitrag zu Eislers *Der Marsch ins Dritte Reich* (1932), in dessen zweiter Strophe die sogenannte „Röhm-Affäre" (um die Homosexualität des SA-Chefs) aufgegriffen wird, die erste Studie über die Darstellung von Homosexualität in Eislers Musik vor. Dabei wird auch Ernst Buschs Aufnahme des Liedes zwei Wochen vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten einbezogen. John Gabriel schließlich betrachtet Brechts und Eislers *Die Maßnahme* (1930) unter dem Aspekt der Auslöschung von Individualität und mithin auch Geschlechtszuschreibung. Er bezieht hierbei Haltungen der KPD der Zwischenkriegszeit ein, analysiert musikalische Manifestationen im Tonsatz der *Maßnahme* und erweitert die Analyse unter Bezug auf *Die Mutter* und auf Max Brands Zeitoper *Maschinist Hopkins* (1928).

Zwei Beiträge des Bandes wählen eine genuin biografische, zwei eine dezidiert analytische Annäherung an das Thema. Friederike Wißmann untersucht die Rolle von Louise Eisler, insbesondere auch für die kreative Arbeit ihres Ehemanns; Irene Suchy betrachtet die Rolle von Frauen in Eislers sozialen Netzwerken. In analytischer Annäherung verbindet Thomas Ahrend Gendertheorie und musiktheoretische Kategorien. Dabei versucht er, für die in Judith Butlers Theorie wichtigen Begriffe der Trauer und Melancholie musikalische Entsprechungen in Werken Hanns Eislers zu finden. Anhand zahlreicher Beispiele aus Eislers Vokalwerk analysiert wiederum Hartmut Krones die differenzierte und empathische Darstellung verschiedener Frauenrollen.

Der fünfte Abschnitt des Bandes umfasst zwei Beiträge, die eine aufführungspraktische Perspektive einnehmen. Judith Kopecky untersucht die Beziehungen zwischen Weiblichkeitsbildern und Stimmklang in Eislers *Lied eines Freudenmädchens* und *Heiratsannonce (Liebeslied eines Kleinbürgermädchens)* unter Berücksichtigung individueller Einstellungen und gesellschaftlicher Mentalitäten. Meredith Nicoll und Chanda VanderHart betrachten die gender-spezifische Vokalität in einschlägigen Aufnahmen vor dem Hintergrund von Eislers Wunsch nach verkörperter Ephemerität und authentischer Autorschaft.

Abschließend wird die Gender-Perspektive um die Bildebene erweitert, indem zwei sehr unterschiedliche Filmarbeiten Eislers aus ebenso unterschiedlichen Entstehungskontexten thematisiert werden. Anhand von Joris Ivens' Dokumentarfilm zum Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg *The 400 Million* (1939) untersucht Chiharu Wada die latente Darstellung und Reflexion der Geschlechterrollen im Musikalischen und deren Überlagerung durch die dramatischen Bildwelten des Krieges und der ästhetischen Gegenüberstellung von Dodekaphonie und Volksmusik; und im frühen DEFA-Spielfilm *Frauenschicksale* (1952) analysiert Peter Schweinhardt differenzierte Geschlechterrollenzuschreibungen als Kern des Drehbuchs und der musikalischen Dramaturgie.

Der vorliegende Band 7 der *Eisler-Studien* versteht sich nicht als Summe der Forschung zum Thema, sondern kann im besten Fall Startschuss und Ausgangspunkt für weitere Beschäftigung mit dem Schaffen Hanns Eislers in Gender-Perspektive sein. Wie fruchtbar dies gerade bei ihm und seinem künstlerischen Umfeld ist, haben zahlreiche Diskussionen in der Vorbereitung, im Laufe und in der Folge des Symposions deutlich gemacht, und dies zeigen nicht zuletzt auch die hiermit vorgelegten verschriftlichten Beiträge.

Cover und Titelseite dieses siebten Bandes der *Eisler-Studien* spiegeln zwei wesentliche Veränderungen in der Aufstellung der Reihe wider. Zum einen wird künftig Viola Großbach als neue Mitherausgeberin die Ideen und Perspektiven des Herausgeber:innenteams bereichern. Zum anderen erscheinen die *Eisler-Studien* nunmehr im Wolke Verlag. Wir bedanken uns herzlich für die langjährige engagierte Betreuung durch den Verlag Breitkopf & Härtel und freuen uns zugleich sehr auf die Zusammenarbeit mit dem Team von Wolke.

Berlin und Potsdam im Januar 2025,
Diego Alonso
Peter Schweinhardt

Arbeitermütter

Viola Großbach

Die Mutter als Lehrmeisterin im Klassenkampf oder: Die Kunst zu vererben

Die Mutter als Hauptfigur des Lehrstücks

Bertolt Brechts und Hanns Eislers Stück *Die Mutter* geht auf die gleichnamige Romanvorlage von Maxim Gorki (erschienen 1907) zurück, um deren Dramatisierung Brecht im Sommer 1931 von der Berliner Volksbühne angefragt wird. Gorkis Roman spielt zur Zeit der Russischen Revolution von 1905 und handelt vom revolutionären Kampf des jungen Arbeiters Pawel Wlassow sowie von seiner Mutter Pelagea Wlassowa, die im Verlauf der Handlung ein Klassenbewusstsein entwickelt und sich der Bewegung anschließt. An der Volksbühne liegt Brecht bereits eine Dramatisierung von Günther Weisenborn und Günther Stark vor, die er jedoch grundlegend umarbeitet.[1] Da er eine ähnliche revolutionäre Situation wie in Russland 1905 diagnostiziert, entscheidet er sich außerdem für eine Aktualisierung des Stoffs. Eisler ist von Beginn an nicht nur in die musikalische, sondern ebenso in die theatralische Konzeption der *Mutter* einbezogen. Weisenborn, der weiterhin im Kollektiv mitarbeitet, weist Eisler später sogar als Miturheber des epischen Theaters, das zu dieser Zeit Form annimmt, aus.[2] Den Verantwortlichen an der Volksbühne ging die Umwandlung des Stoffs zu weit, doch Brecht und Eisler hielten an der Konzeption fest, sodass die Uraufführung schließlich am 17. Januar 1932 im Komödienhaus am Schiffbauerdamm stattfand.

Stärker noch als bei Gorki rückt in Brechts und Eislers Bearbeitung „der Lernprozeß der russischen Arbeiterfrau Pelagea Wlassowa von der Analphabetin zur bewußten Revolutionärin“[3] ins Zentrum. Roland Barthes schrieb deshalb, dass der Marxismus (das Entstehen eines politischen Bewusstseins) zwar den Gegenstand des Stücks darstelle, aber

1 Vgl. Albrecht Dümling: „‚Im Stil der Lehrstücke‘. Zu Entstehung und Edition von Eislers Musik für Brechts Gorki-Bearbeitung ‚Die Mutter‘“, in: Walther Dürr u. a. (Hrsg.): *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht* (= *Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Bd. 8), Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998, S. 361–381. Sowie Werner Mittenzwei: „Über die Entstehung des Stücks“, in: Werner Hecht (Hrsg.): *Materialien zu Brechts ‚Die Mutter‘*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 34–46.

2 Vgl. Günther Weisenborn: „[Hanns Eisler]“, in: Akademie der Künste (Hrsg.): *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Sonderheft Hanns Eisler*, Berlin: Rütten und Loening 1964, S. 392– 393.

3 Dümling: „‚Im Stil der Lehrstücke‘“, S. 362.

die Mutterschaft die Trägerin der Handlung sei.[4] Zu Beginn des Stücks auf die reproduktiven Tätigkeiten in der engen Küche beschränkt, wird Pelagea Wlassowa zur produktiven Kraft. Während sie am Anfang unwillentlich die ‚mütterliche' Rolle einnimmt, die ihr durch die Gesellschaftsordnung zugewiesen ist, lernt sie im Verlauf der Handlung, die sozialen Verhältnisse zu verändern, und wird zur ‚Mutter' der Partei.

Der Titel dieses Artikels ist mit Absicht doppeldeutig gehalten, weil der Frage nachgegangen werden soll, inwieweit sowohl die Figur der Mutter als auch das Stück selbst ‚Lehrmeisterinnen im Klassenkampf' sind. Fasst man den Gattungsbegriff des Lehrstücks eng unter dem Kriterium, dass die ausführenden Laien geschult werden (wie etwa in der *Maßnahme*), kann *Die Mutter* nicht als solches gelten. Brechts Bemerkung, das Stück sei „im Stil der Lehrstücke geschrieben, aber Schauspieler erfordernd",[5] verweist auf eine inhaltliche wie formale Komplexität, die in den ‚richtigen' Lehrstücken nicht erreicht ist: In der *Mutter* ‚versinnbildlicht' nicht einfach die Revolutionierung der Mutterschaft das Entstehen eines revolutionären Subjekts, sondern vielmehr wird ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis aufgezeigt, das Brecht an anderer Stelle folgendermaßen beschreibt:

> Wenn du von einem Prozeß sprichst, so nimm von vornherein an, daß du als handelnder Behandelter sprichst. Sprich im Hinblick auf das Handeln! Du bist immer Partei. Organisiere sprechend die Partei, zu der du gehörst! Wenn du davon sprichst, was einen Prozeß determiniert, so vergiß nicht dich selbst als einen der determinierenden Faktoren![6]

Die Mutter braucht die Partei, aber ebenso sehr braucht die Partei die Mutter. Anders als in der *Maßnahme* erscheint die Partei nicht als übergeordnete Instanz, sondern als eine Organisationsform, die von Frauen und Männern – von Müttern wie Pelagea Wlassowa – getragen wird. Das Verhältnis von Individuum und Kollektiv wird in der *Mutter* also anders und grundlegender gefasst, nämlich im Hinblick auf die Möglichkeit des Handelns und den Prozess der Subjektwerdung.[7] Ähnlich wie Brecht diesen Prozess als den Weg von der Behandelten zur Handelnden beschreibt, hat ihn auch Judith Butler später unter dem Konzept der Performativität gefasst. Demnach ist das Subjekt einerseits Effekt gesellschaftlicher Praktiken (des ‚Behandeltseins'), wird aber andererseits durch diese Einbindung in die Machtverhältnisse, gegen die es ankämpft, erst handlungsfähig: „Halten wir also fest, dass Performativität sowohl die Prozesse bezeichnet, in denen etwas auf uns einwirkt, als auch die Bedingungen und Möglichkeiten des Handelns".[8] Das Subjekt entsteht erst durch soziale Konventionen, seine Handlungsmacht ergibt sich dadurch, dass es (bewusst oder unbewusst) diese Konventionen reproduziert oder sich subversiv gegen sie wendet.

Obwohl in Butlers Theorie, als Theorie der diskursiven Handlungsmacht, die Produktionsverhältnisse eine untergeordnete Rolle spielen, betrifft sie den Kern des Stücks *Die*

---

4 Vgl. Roland Barthes: „Sur ‚La Mère' de Brecht" (1960), in: Ders.: *Essais critiques*, o. O.: Éditions du Seuil 1964, S. 148–151, hier S. 148.

5 Bertolt Brecht: „[Das Stück ‚Die Mutter']", in: Werner Hecht (Hrsg.): *Materialien*, S. 11–15, hier S. 11.

6 Bertolt Brecht: *Marxistische Studien 1926–1939*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, Bd. 20: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, S. 45–123, hier S. 70.

7 Siehe auch Klaus-Detlef Müller: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*, Max Niemeyer: Tübingen 1967, S. 158–163.

8 Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien: Turia + Kant 2019, S. 36.

Mutter: Der entscheidende Schritt auf Pelagea Wlassowas Weg von der Hausfrau zur Revolutionärin ist nämlich der aus der gesellschaftlichen Entfremdung (im ‚privaten' Raum der Küche) in die gesellschaftlichen Kämpfe. Erst durch die Praxis erfährt sie, dass sie zugleich durch die gesellschaftlichen Verhältnisse determiniert ist, aber sich auch als „determinierenden Faktor" einschalten kann – sie wird klassenbewusst, lernt aber vor allem: Die Menschen gelangen nicht automatisch zu einem revolutionären Bewusstsein, weil sie dieselbe Stellung im Produktionsprozess einnehmen, sondern es ist die Arbeit der Partei, die Arbeiter und Arbeiterfrauen (aber auch andere) zu überzeugen und vor allem zum (richtigen) Denken und Handeln zu befähigen. In diesem Wissen organisiert sie „sprechend die Partei". Es ist der Moment, in welchem sie beginnt, zu singen. Als Lehrstück kann *Die Mutter* deshalb bezeichnet werden, weil der Brecht'sche Text und die Lieder Eislers – genauso wie Pelagea Wlassowa in ihrer revolutionären Praxis – die (marxistische) Theorie performativ vermitteln. Was dies bedeutet, soll im Folgenden anhand ausgewählter Stellen aus der Fassung von 1932 und der Kantatenfassung von 1949 gezeigt werden.[9]

Pelagea Wlassowa, Mutter eines Arbeiters

Dass Brecht und Eisler 1931 mit der Wahl und Bearbeitung des Roman-Stoffs von Maxim Gorki eine Frau ins Zentrum der Handlung setzten, hängt auch damit zusammen, dass in der späten Weimarer Republik die ‚Frauenfrage' immer virulenter wurde. 1928 skizzierte Clara Zetkin in ihrem Buch *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands* die Verbürgerlichung der sozialdemokratischen Frauenbewegung: Habe sich diese in den 1860er Jahren noch gegen die bloße Forderung nach „formaler Gleichheit" gewandt und den Klassengegensatz hervorgehoben, so habe sie sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts in das „Schlepptau" der bürgerlichen Frauenrechtlerinnen nehmen lassen. Indem sie den Klassenstandpunkt aufgegeben und sich mit der rechtlichen, rein formalen Aufhebung der Klassen- und Geschlechterunterschiede zufriedengegeben habe, unterscheide sie sich „lediglich durch die Phraseologie" von ihrem bürgerlichen Pendant.[10] Zwar war mit der republikanischen Staatsform das Frauenwahlrecht eingeführt worden, doch die reale Ungleichheit und insbesondere das Elend proletarischer Frauen und Mütter verschärfte sich – nicht zuletzt durch die Politik der SPD. 1928 ermöglichte die Partei (nachdem sie sich im Wahlkampf dagegen ausgesprochen hatte) den Bau des „Panzerkreuzers A" auf Kosten der Schulspeisungen; 1929 erschoss die SPD-geführte Berliner Polizei 33 Demonstranten (der „Blutmai", den Brecht in der *Mutter* verarbeitet); mit den Notverordnungen ab 1930, denen die nun oppositionelle SPD zustimmte, nahm die Armut weiter zu: Die Arbeitslosenunterstützung und Löhne sanken massiv, Zölle auf Grundnahrungsmittel wurden erhoben; während es in Berlin 122.000 freie Zimmer gab, erfroren Arbeiterkinder in Ghettos;

9 Zu den verschiedenen Fassungen der Mutter siehe Dümling: „‚Im Stil der Lehrstücke'". Die Fassung von 1932 entspricht weitestgehend dem Material der Uraufführung, das ansonsten nur teilweise und in Skizzen überliefert ist.

10 Clara Zetkin: *Zur Geschichte der proletarischen Frauenbewegung Deutschlands* [1928], Frankfurt am Main: Verlag Marxistische Blätter 1979, S. 146–161, passim.