

Diego Alonso (Berlin)

Die Rezeption von Hanns Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 im republikanischen Spanien¹

Hanns Eisler wurde in Spanien ab den frühen 1930er Jahren durch Mitglieder zweier verschiedener Gruppen bekannt. Von sehr spezifischen Fällen abgesehen, standen diese Gruppen in keiner direkten Beziehung zueinander. Die erste Gruppe setzte sich aus einer sehr kleinen Minderheit von bürgerlichen Komponist*innen, Musikkritiker*innen und Musikliebhaber*innen zusammen, die sich für die Musik der Wiener Schule interessierten. Die zweite bestand aus Mitgliedern der Arbeiterbewegung, die mit der kommunistischen Ideologie sympathisierten und an verschiedenen propagandistischen Aktivitäten teilnahmen, zu denen das Singen oder Hören von sogenannten „canciones revolucionarias“ (revolutionären Liedern) gehörte. Darunter waren *Kominternlied*, *Einheitsfrontlied*, *Der rote Wedding* und *Solidaritätslied*, damals einige der populärsten Kampflieder weltweit. Während des Bürgerkrieges wurden diese Lieder ein wichtiger Teil der Kriegspropaganda auf der republikanischen Seite. Der erste Teil dieses Aufsatzes untersucht die propagandistischen Kontexte, in denen spanische und katalanische Fassungen dieser Lieder aufgeführt, bearbeitet, veröffentlicht und durch verschiedene Mittel verbreitet wurden. Der zweite Teil analysiert am Fallbeispiel von Enrique Casal Chapís Kampflied *Los campesinos* (*Die Bauern*) den kompositorischen Einfluss dieser Lieder auf spanische Liedtexter*innen und Komponist*innen dieser Zeit. Ziel der Studie ist es, die Bedeutung der Lieder als Teil der spanischen Radio-, Film- und Klangpropaganda vor und insbesondere während des Bürgerkrieges zu verdeutlichen.

I. Rezeption

In der ersten Hälfte der 1930er Jahre war das *Kominternlied* (1929) – die Hymne der Kommunistischen Internationale – das bekannteste Kampflied Eislers in den westlichen kommunistischen Kreisen, auch in Spanien. Die spanische Textübertragung wurde irgendwann zwischen 1931 und Mitte 1934 von dem Schriftsetzer Salvador Chardí Rusies geschrieben, über dessen Leben wenig bekannt ist. Offenbar konnte er Russisch, studierte an der Moskauer Komintern-Ausbildungsstätte Internationale Lenin-Schule und war seit 1931 Mitglied der Kommunistischen Partei Spaniens (Partido Comunista de España: PCE).² Die Partei war 1921 von Student*innen, Arbeiter*innen, Intellektuellen, Bauern und Bäuerinnen gegründet worden, die mit dem Reformismus der Spanischen Sozialistischen Arbeiterpartei (PSOE) nicht einverstanden waren und die Kommunistische Internationale (Komintern) befürworteten. Die Partei war der Komintern gegenüber äußerst loyal. Bis zum Sieg des

1 Ich danke Knud Breyer und Markus Eckert für ihre aufschlussreichen Kommentare zu früheren Entwürfen dieses Artikels.

2 Antonio Ramírez Navarro, *La fuerza de los débiles. Vida, prisiones y muerte de Vicente Talens Inglá (1892–1940)*, Almería 2021, S. 215.

Bündnisses linker Parteien Frente Popular (Volksfront) bei den Parlamentswahlen im Februar 1936 war sie wenig einflussreich.³

Der Vergleich von Chardís Textübertragung mit dem deutschen Originaltext des Liedes und mit Ilja Frenkels russischer Übertragung von 1931 (Tabelle 1) zeigt, dass letztere Chardís Vorlage gewesen ist. Wie auch in den USA, Frankreich oder Belgien⁴ erfolgte also die frühe Verbreitung des *Kominternlieds* in Spanien offenbar über das 1932 in Moskau gegründete Internationale Musikbüro, einer Unterorganisation der Komintern, die für die Koordinierung musikalischer Propagandaaktivitäten auf internationaler Ebene zuständig war. Eine von Chardís bedeutendsten Änderungen gegenüber der russischen Fassung ist die Einfügung der Bauern und Bäuerinnen als Adressaten des Liedes. Dies spiegelte die damaligen soziopolitischen Spannungen in Spanien aufgrund der elenden sozialen Bedingungen der Bauernschaft wieder, der damals größten und ärmsten sozialen Klasse in Spanien. Die Verbesserung der Lebensbedingungen der Bauern stand im Zentrum der Forderungen der spanischen Linken in den 1930er Jahren.

Kominternlied, Franz Jahnke, Maxim Vallentin (1929) ⁵	Коминтерн, Ilja Frenkel (1931) ⁶	<i>La Comintern</i> , Salvador Chardí (zwischen 1931 und 1934) ⁷
Verlasst die Maschinen! heraus, ihr Proleten!	Заводы вставайте! Шеренги смыкайте!	Legión proletaria, legión campesina,
Marschieren, marschieren! Zum Sturm angetreten!	На битву шагайте, шагайте, шагайте!	en filas compactas marchemos al frente.
Die Fahnen entrollt! Die Gewehre gefällt!	Проверьте прицел, заряжайте ружье,	Al hombro el fusil y con ojo avizor,
Zum Sturmschritt! Marsch, marsch! Wir erobern die Welt!	на бой, пролетарий, за дело свое! За дело свое! (2 ×)	disponete a abatir con enérgico ardor
Wir erobern die Welt! Wir erobern die Welt!		al capitalismo, que es nuestro opresor.

3 Lisa A. Kirschenbaum, *International Communism and the Spanish Civil War. Solidarity and Suspicion*, Cambridge 2015.

4 Siehe die Einleitung zu Knud Breyer (Hrsg.), *Lieder für Singstimme und Klavier 1922–1932* (= Hanns Eisler Gesamtausgabe III/2,1), Wiesbaden u. a., in Vorbereitung.

5 *Das Rote Sprachrohr* 1/2 (Februar 1929), S. 4–8.

6 *Коминтерн*, Moskau 1931 (Hanns Eisler Archiv an der Akademie der Künste, Berlin [HEA], Signatur 2009). Übersetzung aus dem Russischen von Sophia Belik: „Factories, stand up! Close the rows! / To the fight, march, march, march! / Check the aim, load the rifle! / To battle, proletarian, for your cause! (2×) // Comrades in prisons, in cold dungeons, / You're with us, although you're not in our rows, / The white fascist terror doesn't scare us, / The fire of the uprising will take all countries! (2×) // Following the Komintern's call, in steel rows / [Go] under the banner of the Soviets, under the red banner. / We are the fighting division of the red front, / And we will not step away from our path! (2×) // The fire of Leninism illuminates our path, / The entire world raises to storm the capital! / Two classes have collided in the final battle; / Our slogan is: Worldwide Soviet Union! (2×)“.

7 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

Kominternlied, Franz Jahnke, Maxim Vallentin (1929)	Коминтерн, Илья Френкел (1931)	<i>La Comintern</i> , Salvador Chardí (zwischen 1931 und 1934)
Wir haben die Besten zu Grabe getragen. Zerfetzt und zerschossen und blutig geschlagen. Von Mördern umstellt und ins Zuchthaus gesteckt, Uns hat nicht das Wüten der Weißen geschreckt. (2×)	Товарищи в тюрьмах, в застенках холодных! вы с нами, хоть нет вас в колоннах... Не страшен нам белый фашистский террор. Все страны охватит восстанья костер. Восстанья костер. (2×)	Del paria que sufre prisión o destierro está con nosotros su gesto rebelde, sin miedo al terror del fascismo cruel, lucharemos unidos en haz contra él y al mundo del fraude podremos vencer.
Die letzten Kämpfer, heran, ihr Genossen! Die Fäuste geballt und die Reihen geschlossen! Marschieren – marschieren! Zum neuen Gefecht! Wir stehen als Sturmtrupp für kommendes Recht! (2×)	На зов Коминтерна стальными рядами Под знамя Советов, под красное знамя! Мы Красного фронта отряд боевой. И мы не отступим с пути своего. С пути своего (2×)	En filas de acero llevemos delante la roja bandera del Soviet triumfante. Nuestro frente rojo no puede volver del duro camino que ha de recorrer, siguiendo la línea de la Comintern.
In Russland, da siegten die Arbeiterheere, Sie stellten zusammen die heißen Gewehre: „Genossen, heraus zum Kongress, zu Lenin! Von London, Paris, Budapest und Berlin!“ (2×)	Огонь ленинизма наш путь освещает, На штурм капитала весь мир поднимает. Два класса столкнулись в последнем бою. Наш лозунг – Всемирный Советский Союз. Советский Союз. (2×)	La luz leninista alumbrá el camino, de frente al asalto del capitalismo, dos clases están a la lucha final, palabra de orden: El Soviet mundial, en pie, proletarios, con temple a luchar.
[2 weitere Strophen]		

Die vermutlich früheste dokumentierte Aufführung des *Kominternlieds* in Spanien fand im Sommer 1934 durch Orquesta y Coros proletarios de Madrid (Madrider Proletarisches Orchester und Chor) statt.⁸ Die Geschichte dieses Ensembles ist bislang noch nicht untersucht worden. Offenbar wurde es im Frühjahr 1934 unter dem Dach der PCE gegründet und zu Beginn des Bürgerkrieges aufgelöst.⁹ Die mit dem Kommunismus sympathisierenden Komponisten Joaquín Villatoro und Carlos Palacio dirigierten das Ensemble. Villatoro brachte den Arbeitersänger*innen auch das Notenlesen bei. Ataulfo Argenta, der während des Franco-Regimes ein Stardirigent wurde, dirigierte das Ensemble ebenfalls. 1934 hatte das Orchester etwa 35 Musiker*innen, der gemischte Chor einige mehr. Laut Palacio sangen

8 Santiago Masferrer y Canto, „La orquesta y los coros proletarios de Madrid“, in: *Crónica*, 12.8.1934, S. 28f.

9 Carlos Palacio, *Acordes en el alma*, Alicante 1984, S. 119 und 126.

im Chor manchmal prominente kommunistische Führer*innen Madrids, darunter Dolores Ibárruri „La Pasionaria“.¹⁰



Abbildung 1: Madrider Proletarisches Orchester und Chor proben 1934 unter der Leitung von Ataulfo Argenta, in: Santiago Masferrer y Canto, „La orquesta y los coros proletarios de Madrid“, in: *Crónica*, 12.8.1934, S. 29

Das Repertoire des Orchesters bestand aus populären symphonischen Stücken, hauptsächlich Zarzuela- und Opernouvertüren des 19. Jahrhunderts. Was es von anderen spanischen Amateurorchestern der Zeit unterschied, war die Aufnahme mehrerer revolutionärer proletarischer Lieder in ihre Konzertprogramme, hauptsächlich aus der Sowjetunion, Spanien und Deutschland. Darunter waren – neben *Die Internationale – Marcha funebre* (Trauermarsch; ein russisches Lied aus dem 19. Jahrhundert, in Deutschland bekannt als *Unsterbliche Opfer*¹¹), *Himno a Thaelmann* (*Thälmann-Hymne*) von Rafael Alberti (Text) und Villatoro (Musik) und *La Comintern* (wie das *Kominternlied* in Spanien oft genannt wurde). Möglicherweise wurde für diese Aufführungen eigens Orchestermaterial auf der Basis der originalen Fassung für Singstimme und Klavier erstellt, da es 1934 keine veröffentlichte Or-

10 Palacio, *Acordes*, S. 121. Siehe auch Carlos Palacio, „Erinnerungen an Hanns Eisler in Spanien“, in: *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen* (= Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR Nr. 19), Berlin 1974, S. 67f.

11 Eine Aufnahme dieses Liedes aus der Bürgerkriegszeit ist unter folgender Adresse abrufbar: https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1020-040a (abgerufen am 26.10.2020).

chesterfassung gab.¹² Die von Karl Rankl 1933 in Moskau veröffentlichten Bearbeitungen des *Kominternlieds* für gemischten Chor bzw. für Männerchor a cappella wurden in Spanien vielleicht auch gesungen.¹³

Nach dem Wahlsieg der Volksfront und insbesondere während des Bürgerkrieges wuchs der politische Einfluss der Kommunistischen Internationale und der PCE in Spanien stark an. *La Comintern* wurde dann in verschiedenen propagandistischen Veranstaltungen gesungen, zu denen politische Reden, Aufführungen verschiedener politischer Lieder, gelegentlich auch Filmvorführungen und kleine Ausstellungen gehörten.¹⁴ Die mit der PCE verbundene Kultur- und Propagandaorganisation *Cultura Popular* (Volkskultur) gab in Spanien eine der ersten (wahrscheinlich die erste) Veröffentlichung des Liedes in der Originalfassung für Gesang und Klavier mit spanischem Text heraus.¹⁵ Die Noten wurden während des Krieges im von den Volksmilizen beschlagnahmten Madrider Palast des Grafen von Revillagigedo gedruckt. Der aus Deutschland stammende, nach Spanien emigrierte jüdische Musikwissenschaftler Otto Mayer gab in Barcelona im Dezember 1937 das *Cançoner revolucionari internacional* (Internationales Revolutionäres Liederbuch) heraus. Das Buch enthielt das *Kominternlied* mit Chardís Text und einer anonymen katalanischen Übertragung. Dies ist die älteste Publikation mit der katalanischen Fassung.¹⁶

In der ersten Phase des Krieges wurde auch eine Bearbeitung des *Kominternlieds* für Blaskapelle veröffentlicht. Diese für militärische Kontexte bestimmte Edition wurde „nach der offiziellen Ausgabe der UdSSR“ („de acuerdo con la edición oficial de la URSS“) erstellt.¹⁷ Gemeint war eventuell die in Spanien und anderen Ländern verbreitete Originalfassung für Gesang und Klavier oder, weniger wahrscheinlich, die 1931 von A. Babaev in Moskau veröffentlichte Bearbeitung für Blaskapelle. Die 1937 in Madrid gedruckte Bearbeitung entspricht den spanischen Standards für Blesorchesterbesetzungen der Zeit und wurde vermutlich von einer Person erstellt, die selbst ein Blesorchester dirigierte oder zumindest mit den lokalen Gegebenheiten vertraut war. Die Oberstimme ist mit mehreren zusätzlichen Verzierungen versehen, die in Eislers Originalversion nicht vorhanden sind (Abbildung 2, T. 2, 4 und 9).¹⁸

12 *Коминтерн*. Moskau 1931 (Arbeiterliedarchiv [ALA] an der Akademie der Künste 334).

13 *Коминтерн*, Moskau, Leningrad, 1933 und *Коминтерн*, Moskau, Leningrad, 1933 (HEA 4604 und 2011).

14 Vgl. *El Liberal de Murcia*, 13.3.1937, S. 2.

15 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

16 Otto Mayer-Serra, *Cançoner Revolucionari Internacional*, Bd. 2, Barcelona 1937, S. 28f. Siehe Diego Alonso, „From the People to the People: The Reception of Hanns Eisler’s Critical Theory of Music in Spain through the Writings of Otto Mayer-Serra“, in: *Musicologica Austriaca* (6.12.2019), <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/76>.

17 Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

18 Siehe Tobias Fasshauer, „Fesche Märsche. Hanns Eisler und die Militärmusik“, in: *Eisler-Mitteilungen* 67 (2019), S. 4–18.

Komintern
Himno de la Internacional Comunista
HANS EISLER

CONDUCTOR

Tr° de Marcha

MUSICA MODERNA
Publicación mensual
MARQUES DE CUBAS, 6
MADRID

Transcripción para Banda de acuerdo
con la edición oficial de la U.R.S.S.

Abbildung 2: Anonyme spanische Bearbeitung für Blaskapelle (um 1936), in: Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937, S. 1 (HEA 1371)

Diese Fassung wurde mindestens einmal vom gemischten Chor Orfeón Gervasiense und der Militärblaskapelle der Kaserne Carlos Marx aus Barcelona aufgenommen.¹⁹ Der Zweck dieser Schallplatte könnte die Rundfunkübertragung oder ihre Wiedergabe mit Lautsprecherwagen an der Front und für Zivilisten gewesen sein. Die Ausstrahlung von Aufnahmen bzw. Live-Aufführungen verschiedener Kampflieder, darunter auch von Eisler, war ein wichtiger Teil der spanischen Kriegsradiopropaganda. Besonders oft wurde das *Kominternlied* in den Radiosendungen der PCE-nahen propagandistischen Einrichtung Altavoz del Frente (Lautsprecher der Front) ausgestrahlt. Zu diesen Sendungen gehörten in der Regel eine Kriegsberichterstattung, politische Ansprachen und die Aufführung mehrerer Kampflieder. Die Lieder wurden oft live von professionellen Solosänger*innen gesungen, die sich offenbar mit dem gemischten Chor des Altavoz del Frente abwechselten.²⁰ Dieses Changieren zwischen der solistischen und der chorischen Darbietung war gängige Praxis bei der Aufführung dieser Lieder in den 1930er Jahren, nicht nur in Spanien.

Überraschenderweise wurde das *Kominternlied* mindestens einmal (möglicherweise mehrmals) in den Programmen der Radiosender der antistalinistischen und Kominternfeindlichen Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) ausgestrahlt. Eine Zeitung informierte über das Programm eines am 25. Oktober 1936 im Madrider Radiosender der Partei ausgestrahlten „Konzertes revolutionärer Musik“: „*Viva el ejército rojo!*; *Popular rusa*, [von] V. Medina; *Héroes de la revolución*, J. Villatoro; *Joven Guardia*; *Marcha del batallón Lenin*, C. Reisner; *Komintern* (canto de la revolución universal), Hans [sic] Eisler; *Bandera roja*; *Pasodoble español*, P. Carbonero.“²¹ Das *Kominternlied* wird nicht als Hymne der Kommunistischen Internationale, sondern als „Lied der weltweiten Revolution“ vorgestellt. Dieses Konzert fand zu einer Zeit statt, als der kommunistische Druck gegen die POUM in Spanien auf direkten Befehl aus Moskau zunahm. Sieben Monate später wurden die POUM und ihre Radiosender auf Befehl Moskaus zerschlagen.

Während des Krieges war das *Einheitsfrontlied* (1934) in ähnlichen propagandistischen Kontexten bekannt. Aus noch ungeklärten Gründen wurden zwei verschiedene spanische Fassungen geschrieben. Eine stammt vom Dichter José Herrera „Petere“, der Texte für viele weitere Kampflieder schrieb, darunter Eislers *Marcha del Quinto Regimiento* (1936/37) und *No pasarán* (1937). Die andere stammt von Felix Vicente Ramos, einem überaus produktiven Autor von Kampfliedertexten während des Bürgerkrieges. Beide passten ihre Textübertragungen an die Volksfrontstrategie an (das Zusammenschließen der Arbeiterparteien mit bürgerlichen Parteien, um die Demokratie auf der Grundlage eines bürgerlichen Programmes gegen den Faschismus zu verteidigen), indem sie den ursprünglichen Begriff (proletarische) „Einheitsfront“ mit „Frente Popular“ (Volksfront), statt mit „Frente unido“ (Einheitsfront) übersetzten.

19 Die Aufnahme ist abrufbar unter: https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_1020-040b.

20 Siehe Palacio, *Acordes*, S. 136, 139, 152. Siehe auch *La Libertad* 25.10.1936, S. 5. Über Altavoz del Frente siehe Emilio Peral Vega, „Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil Española“, in: *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13/3 (2012), S. 234–249.

21 „Emisora del POUM. Concierto de música revolucionaria“, in: *La Libertad* 5169 (25.10.1936), S. 4; siehe auch *La Libertad* 5170 (24.10.1936), S. 5.

Bertolt Brecht (1934)	José Herrera Petere (um 1936)	Felix V. Ramos (um 1936)
Und weil der Mensch ein Mensch ist, drum braucht er was zu essen, bitte sehr! Es macht ihn ein Geschwätz nicht satt, das schafft kein Essen her.	Y como ser humano el hombre lo que quiere es su pan. Las habladurías le bastan ya porque éstas nada le dan	En pie esclavos del mundo, Dispuestos al fascismo aniquilar Nuestro esfuerzo fecundo es La lucha en pro de la paz
Drum links, zwei, drei! Drum links, zwei, drei! Wo dein Platz, Genosse, ist! Reih dich ein in die Arbeitereinheitsfront Weil du auch ein Arbeiter bist.	Pues: un, dos, tres Pues: un, dos, tres ¡Compañero, en tu lugar! Porque eres del pueblo afílate ya en el Frente Popular	Luchad, luchad, con gran tesón Por la solidaridad Reforzando las filas con ilusión En el Frente Popular
Und weil der Mensch ein Mensch ist, drum braucht er auch noch Kleider und Schuh ⁴ Es macht ihn ein Geschwätz nicht warm und auch kein Trommeln dazu.	El hombre por ser hombre la libertad anhela conquistar. No quiere a tiranos obedecer ni a nadie esclavizar	Será España la antorcha Que al mundo proletario alumbrará En esas llamas rojas El fascismo se abrasará
Drum links, zwei, drei ... [2 weitere Strophen folgen]	Pues: un, dos, tres... [3 weitere Strophen folgen]	Luchad, luchad... [1 weitere Strophe folgt]

Ausdrücke wie „der Faschismus wird niemals durchkommen“ bei Petere („¡Nunca jamás el fascismo pasará!“) oder „Spanien wird die Fackel sein“, in der „der Faschismus brennen wird“ bei Ramos („será España la antorcha que [...] el fascismo abrasará“) legen nahe, dass beide Texte kurz vor oder nach dem Beginn des Bürgerkrieges geschrieben wurden. Ramos' Übertragung ist weiter von Bertolt Brechts Original entfernt und gelungener in ihrer Beziehung zur Musik als die Peteres. Sie erschien im Dezember 1937 in Otto Mayers Liederbuch zusammen mit deren „katalanischer Anpassung“ (*Adaptació catalana*) von Lluís Ensenyat.²² Die Vorlagen für Mayers Edition der spanischen Fassungen von *Einheitsfrontlied* und *Kominternlied* waren die sowjetischen Drucke des Liedes.²³ Peteres vollständiger Text wurde erstmals 1938 in der fünften Ausgabe von Ernst Buschs Liederbuch *Kampflieder der Internationalen Brigaden* veröffentlicht.²⁴

Beide Fassungen liegen auf Tonträgern vor. Busch nahm im Dezember 1937 eine mehrsprachige Fassung des *Einheitsfrontlieds* in Barcelona auf, die Peteres erste Strophe enthielt.²⁵ Ramos' Fassung, von einem Männerchor in Begleitung einer Militärblasmusikkapelle gesungen, erklang 1938 im Propagandafilm *Los trece puntos de la victoria* (*Die dreizehn Punkte des Sieges*).²⁶ Offenbar wurde, dass Peteres Fassung für die Internationalen Brigaden geschrieben wurde und Ramos' für einen anderen Kontext. Es ist unklar, warum zwei verschiedene Texte

22 Mayer-Serra, *Cançoners*, S. 30f.

23 *КОММУНИСТЫ*, Moskau 1931; *Einheitsfrontlied*, Moskau 1936.

24 Ernst Busch, *Kampflieder der Internationalen Brigaden*, Barcelona 1938, S. 24.

25 Ernst Busch, *Discos de las Brigadas Internacionales* Nr. 2 (mx. T 6903-1), Barcelona 1940.

26 <https://www.rtve.es/alcanta/videos/archivo-historico/trece-puntos-victoria/2833191/>.

benötigt wurden. Das Bertolt-Brecht-Archiv an der Akademie der Künste bewahrt eine dritte, anonyme, dem Original sehr getreue und zum Singen wenig geeignete Übersetzung ins Spanische von Brechts Liedtext auf (Nr. 0398/026). Von einem „Frente unido“ ist in dieser Fassung die Rede. Es ist unbekannt, wann sie verfasst wurde und ob sie irgendeinen Bezug zu Spanien hat.

Die spanische Übersetzung von Eislers *Der Rote Wedding* (1929) wurde um 1936 verfasst. Sie besteht nur aus der ersten Strophe und dem Refrain und trägt den Titel *Links und links. Canción antifascista alemana* (Deutsches antifaschistisches Lied). Der oder die anonyme Autor*in nahm den Verweis auf den „roten Wedding“ heraus, behielt aber die deutschen Begriffe „links“ und „Rotfront“ in Bezug auf den deutschen Antifaschismus bei. Die spanische Fassung ist eine ziemlich freie Übersetzung des deutschen Liedtextes. Eine der ältesten bekannten Ausgaben der Texte ist das Liederbuch *Cançons revolucionarias (Revolutionäre Lieder)*, das mehrere Liedtexte von hauptsächlich pro-sowjetischen Kampfliedern enthält und offenbar Mitte der 1930er Jahre in Katalonien veröffentlicht wurde. Die gleiche Textübertragung wurde auch in die erste Auflage von Buschs Liederbuch aufgenommen. Es ist unwahrscheinlich, dass die Partitur mit der spanischen Textübertragung gedruckt oder aufgenommen wurde.

Links und links
(*Canción antifascista alemana*) (um 1936)

Links, links, links und links
la izquierda maneja el timón
Links, links, links und links
de lejos resuena el cañón.

Unámonos todos, en frente rojo viril
que la lucha de clases es nuestro sentir
y avancemos con gran decisión.
Frente rojo, proletarios
duros los puños cerrad
Nuestro día ya se acerca
en fila estrecha marchad
El fascismo amenaza
con fuerte represión
Frente rojo, proletario
Rot front, rot front.

Das *Solidaritätslied* schrieben Brecht und Eisler 1931 für den Film *Kuble Wampe oder Wem gehört die Welt?*. Anlässlich der Pariser Film Premiere 1932 kritisierten Luisa Lacleoy und Eric Sternstein in der spanischen Filmzeitschrift *Nuestro Cinema* den Film als mittelmäßig, das *Solidaritätslied* lobten sie jedoch als „großartig“ („magnífica“) und veröffentlichten eine anonyme, nicht zum Singen geeignete Übersetzung.²⁷ In Spanien wurde der Film 1933 in der Originalfassung erfolglos aufgeführt. Wie in den meisten Ländern verbreitete sich das Lied in Spanien unabhängig vom Film. Laut dem Schriftsteller und Interbrigadisten Ludwig Renn war eine andere spanische Fassung zu Beginn des Krieges in Madrid sehr geläufig.²⁸

27 Luisa Lacleoy und Eric Sternstein, „Cinema proletario“, in: *Nuestro cinema* 5 (1932), S. 12f.

28 Ludwig Renn, *Der spanische Krieg*, Berlin 2006, S. 196.

Die Autor*innen dieser sangbaren Fassung sind unbekannt. Die Partitur des Liedes wurde in Spanien nicht veröffentlicht, möglicherweise verwendete man die Wiener Druckausgabe (Universal Edition 1932) oder handschriftliche Kopien.²⁹

II. Kompositorischer Einfluss

Während des Bürgerkrieges versuchten mehrere republikanische Komponisten mit neuen Kampfliedern die Arbeiterklasse auf frische und direkte Weise anzusprechen. Dafür suchten sie unter anderem Vorbilder in den zeitgenössischen sowjetischen und deutschen „revolutionären Liedern“, darunter diejenigen Eislers. Das *Solidaritätslied* scheint ein Spezialfall zu sein, da es Vorbild für mindestens vier in Spanien komponierte Kampflieder war, nämlich Joaquín Villatoros bereits erwähnte *Himno a Thaelmann* (*Thälmann-Hymne*, 1933), Rafael Espinosa *Juventudes proletarias* (*Proletarische Jugend*, um 1937), Carlos Palacios *Vengüemos a los caídos* (*Wir rächen die Gefallenen!*, um 1937) und mein Fallbeispiel Casal Chapís *Los Campesinos* (*Die Bauern*, 1937). Die Herausgabe der Partitur des *Solidaritätslieds* durch die Universal Edition trug möglicherweise zu seiner Verbreitung in Spanien sowie zu einer größeren Anerkennung unter professionellen Komponisten bei.

Das *Solidaritätslied* ist in d-Moll (oder zwischen d-Moll und A-Phrygisch) komponiert. Es besteht aus einem Hauptrefrain (T. 1–10), einem Vers-Teil mit fünf Strophen (T. 11–22) und einem Schlussrefrain (T. 23–32; Notenbeispiel 1). Der Hauptrefrain wiederholt die Aufforderung: „Vorwärts und nicht vergessen, worin uns're Stärke besteht. Beim Hungern und beim Essen, vorwärts, nicht vergessen, die Solidarität!“ Das Lied weist als Besonderheit die Unterbrechung des generellen Viervierteltaktes durch einen Zweivierteltakt je zwei Mal im Haupt- und Schlussrefrain (Notenbeispiel 1) auf. Dies bewirkt eine deutliche „Intensivierung“ des Rhythmus und ermöglicht eine kritische Distanz zum Genre des Marsches.

Die Phrasen in beiden Refrains bestehen aus zwei Takten, diejenigen im Versteil sind dreitaktig. Letzteres ist unüblich in den Kampfliedern der Zeit. Und noch ungewöhnlicher ist der Schluss des Liedes, denn der Text endet mit einer offenen Frage: „Wessen Morgen ist der Morgen, wessen Welt ist die Welt?“, die die Sänger*innen und Zuhörer*innen selbst beantworten sollen. Die Musik spiegelt diese offengelassene Frage wider, indem das Lied mit einem Halbschluss endet (Notenbeispiel 1; Takte 29–32).

Casal Chapís bringt einige dieser Besonderheiten in *Los campesinos* ein. Das von Mayer-Serra hochgeschätzte Lied wurde 1937 in Madrid komponiert.³⁰ Der Text fordert die Bauern auf, „den Pflug aufzugeben“ und „freudig in die Schützengräben zu marschieren“ („Dejando el arado tirado en la tierra [...] marchamos alegres hacia las trincheras“). Wie das *Solidaritätslied* ist *Los campesinos* in d-Moll und im Viervierteltakt geschrieben. Es hat ebenfalls dreitaktige Phrasen im Versteil und zweitaktige im Refrain. Im Refrain wird der generelle Viervierteltakt auch von einem Zweivierteltakt unterbrochen. Diese Taktwechsel kommen zu dem Wort: „¡Adelante!“ (Vorwärts!) vor. Dies zeigt deutlich, dass nicht nur Casal Chapí, sondern auch der Liedtextverfasser Antonio Aparicio dem *Solidaritätslied* nacheiferten. *Los campesinos* endet mit keiner offenen Frage, sondern mit mehreren „¡Adelante!“-Aufrufen (i. e. „Vorwärts“ zum Krieg!), die von einer Vollkadenz begleitet sind (Notenbeispiel 2).

29 Hanns Eisler, *Das Solidaritätslied. Sonntagslied der freien Jugend* op. 27/1, Wien 1932 (U. E. 10.073).

30 Otto Mayer-Serra, Brief an Ernst H. Meyer, 1.8.1938 (Ernst-Hermann-Meyer-Archive der AdK, Berlin; keine Katalognummer).

Vorwärts und nie ver-ges-sen und die Fra-ge konkret ge-stellt beim
 Hun-tern und beim Es-sen, wessen Morgen ist der Mor-gen, wessen Welt ist die Welt?

Notenbeispiel 1: Schlussrefrain von Eislers *Solidaritätslied* (T. 23–32), aus: Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, Bd. 2, Leipzig, 1957, S. 125

Neben dieser spezifischen Nachahmung des *Solidaritätsliedes* durch die genannten Komponisten könnte die klare Bevorzugung von Molltonarten seitens einer Mehrzahl von republikanischen Kampfliederkomponisten von Eislers Kampfliedern der Jahre 1929 bis 1934 beeinflusst worden sein. Die große Anzahl der während des Krieges auf der republikanischen Seite komponierten Kampflieder in Moll steht im klaren Gegensatz zu den fast ausnahmslos in Dur geschriebenen Liedern der „Nationalisten“ (Franco-Loyalen). Weitere analytische Studien sind erforderlich, um die Gründe für diese Unterschiede zu verstehen. Meine Hypothese ist, dass die antifaschistischen Komponisten einige sowjetische Lieder in Molltonarten und / oder die damals in Spanien sehr populäre anarchistische Hymne *Warschawjanka* und vor allem *Einheitsfrontlied*, *Solidaritätslied* und *Kominternlied* (alle in Moll) als Vorbilder genommen haben könnten. Diese Annahme wird gestützt durch eine auf der Rückseite der genannten *Kominternlied*-Ausgabe von Cultura Popular abgedruckte Beschreibung des Liedes. Dies ist der einzige in Spanien publizierte, mir bekannte Kommentar zu den musikalischen Eigenschaften des *Kominternliedes*. Der oder die anonyme Verfasser*in hob „den großartigen Reichtum“ („la gran riqueza“) der Harmonie und der dynamischen Nuancen des Liedes hervor, vor allem in der „mitreißenden“ („vibrante“) Einleitung (T. 1–8), welche „die vollkommene Entschlossenheit des antifaschistischen Kampfgeistes“ darstelle („toda la firmeza del espíritu de lucha antifascista“). Die Verfasser*innen beschrieben nicht näher, was diesen harmonischen „Reichtum“ ausmachte. Wahrscheinlich waren es die d-Moll/A-Phrygische Tonart und einige für diese Liedgattung damals ungewöhnliche Progressionen, wie die Molldominanten in Takt 5 oder der übermäßige Akkord in Takt 7 als Ersatz für die Sekundärdominante. Laut dem sowjetischen Schriftsteller und Eislers Bekannten Sergej Tretjakow war für Eisler die Harmonik im *Kominternlied* „nicht trist, sondern drohender“

The image displays a musical score for the song 'Los Campesinos'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics under the first system are: 'gri-tan nuestros a - ra - dos ¡A - de - lan - te! ¡A - de - lan - te!'. The piano part includes dynamic markings such as *ff* and *ff*. The second system continues the vocal line with lyrics: '¡A - de - lan - te! La lan - te!'. It includes first and second endings, marked '1.' and '2.', with dynamic markings *ff* and *p*. The piano accompaniment continues with *ff* and *p* markings.

Notenbeispiel 2: Schlussteil von *Los Campesinos* (T. 37–44), in: Otto Mayer-Serra, *Cançoner Revolucionari Internacional*, Bd. 2, Barcelona 1937, S. 24

und „bedeutungsvoller“ als wenn er eine Durtonart gewählt hätte.³¹ Das Lied wurde in der Tat in Spanien so wahrgenommen, zumindest von Verfasser*innen dieses Kommentars, wahrscheinlich auch von einem Teil der spanischen Kampfliederkomponist*innen.

Fazit

Mit Ausnahme der Hymne der Kommunistischen Internationale, die bereits in der ersten Hälfte der 1930er Jahre bekannt wurde, bildeten die hier untersuchten Kampflieder einen wichtigen Teil der spanischen antifaschistischen Propaganda um die Zeit der Bildung der „Frente Popular“ (Februar 1936) und dann sehr stark nach dem Beginn des Bürgerkrieges (Juli 1936). Das Internationale Musikbüro scheint ein wichtiger Förderer ihrer Verbreitung in Spanien (wie in anderen Ländern) gewesen zu sein. Die sowjetischen „offiziellen“ Fas-

31 Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde, Porträts, Essays, Briefe*, Berlin 1985, S. 223f.

KOMINTERN
Himno de la Internacional Comunista
HANS EISLER

Allegro
1^a de Marcha

8.^a

8.^a

mf Le-gión pro-le-ta-ria le-

p

Notenbeispiel 3: Die „mitreißende“ Einleitung im *Kominternlied* (T. 1–10), in: Hanns Eisler, *Komintern*, Madrid um 1937 (HEA 1371).

sungen der Lieder wurden in Spanien oft für Aufführungen und als Vorlage für Veröffentlichungen verwendet sowie möglicherweise für verschiedene Ensembles (oft Blaskapellen) bearbeitet. Der spanische Bürgerkrieg war der erste Krieg, bei dem das Radio, die Filmindustrie und die Beschallung durch Lautsprecher eine zentrale propagandistische Rolle spielten. Auf der republikanischen Seite waren Eislers Kampflieder – zusammen mit ein paar Dutzend anderen populären politischen Liedern – ein wesentlicher Bestandteil dieser neuen Art von Klangpropaganda. Die Popularität der hier untersuchten Lieder in Spanien beruhte vor allem auf der Tatsache, dass sie die musikalischen Embleme der Kommunistischen Internationale, der Volksfront oder des deutschen und internationalen Antifaschismus waren, aber auch offenbar auf ihren als außergewöhnlich wahrgenommenen musikalischen Eigenschaften. Viel eher als *Marcha del Quinto Regimiento* und *No pasarán* (die Kampflieder, die Eisler spezifisch für den antifaschistischen Kampf in Spanien 1936/37 komponierte), wurden das *Kominternlied*, das *Einheitsfrontlied* und vor allem das *Solidaritätslied* in Spanien hochgeschätzt und gelegentlich nachgeahmt. Die Bedeutung dieser Lieder und der

hier skizzierten transnationalen Netzwerke sowjetischer, mitteleuropäischer und spanischer Musikpropagandist*innen war während dieses Krieges viel wichtiger als bisher sowohl von der Eisler-Forschung als auch von den Musikwissenschaftler*innen, die sich mit dem jungen Forschungsfeld der Musik im spanischen Bürgerkrieg auseinandersetzen, angenommen.

Abstract

From the mid-1930s onwards, Hanns Eisler's most popular *Kampflieder* from 1929–1934, namely *Kominternlied*, *Einheitsfrontlied*, *Der rote Wedding* and *Solidaritätslied*, became relatively popular amongst members of the Spanish labour movement who were sympathetic to communist ideology. During the Civil War, these songs became an important part of the pro-Republican, antifascist musical propaganda. The first part of this article examines the propagandistic contexts in which the Spanish and Catalan versions of these songs were performed, edited, published, broadcasted and disseminated through recordings in 1930s Spain. I discuss the importance of Spanish-Soviet relations for the reception of these songs is discussed. The second part analyses the compositional influence of Eisler's *Kampflieder* on Spanish composers of "canciones de lucha" (battle-songs). As case study I analyse Enrique Casal Chapí's 1937 song *Los campesinos* (Die Bauern). My study is part of recent efforts to examine the *Kampflied*-genre as a key element in the transnational networks of antifascist musical propaganda in the interwar period.