

## Anmerkungen zu Material und Verfahren der Hanns Eisler Gesamtausgabe\*

von Friederike Wißmann, Berlin

Sowohl zu Lebzeiten wie in der späteren Rezeption wurde Hanns Eisler häufig mit Skepsis begegnet. Eisler stand unter politischem Verdacht, der – bei ihm untrennbar – auch seine ästhetischen Überzeugungen betraf. Verquickt mit seiner Abneigung gegen ausladende Musizierformen, fällt es anscheinend bis heute schwer, Eisler zuerst und zuletzt als Musiker und Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts wahrzunehmen.

In der Auseinandersetzung mit Hanns Eisler wird ein kulturelles Klima des frühen zwanzigsten Jahrhunderts lebendig, für welches die Ambivalenz selbst Charakteristikum ist. Hanns Eislers Kompositionen spiegeln auf einzigartige Weise den Geist dieser besonderen Epoche. Sie vermitteln in ihrer kompositorischen Komplexität eindrucksvoller ihre Zeitgenossenschaft, als es aufwändige Historiographien leisten können. Die Hanns Eisler Gesamtausgabe stellt also auch ein spezifisches Milieu in der individuellen Physiognomie des Komponisten dar. Zweck der Gesamtausgabe ist es nicht, Ideologien zu verbreiten. Apologeten und solche Rezipienten, die sich als Anwälte des jeweiligen Autors verstehen, sind bekanntlich keineswegs die besseren Editoren.

Hanns Eislers Komponieren zielte immer auf solche Musik, die gebraucht wurde. Dass mit ihm der Terminus ‚Gebrauchsmusik‘ assoziiert wird, dem durchaus etwas Hausbackenes anhaftet, geriet Eisler dabei nicht immer zum Vorteil. Die Frage, ob heute noch jemand Hanns Eislers Musik braucht, muss wohl so beantwortet werden, dass sie nicht mehr in dem Sinne gebraucht wird, in dem Eisler sie komponierte. Unter diesem Standpunkt laufen Eislers Kompositionen Gefahr, als Zeugen einer vergangenen Welt zu versteinern. Freilich wäre eine solche Versteinerung Eisler nicht recht gewesen,<sup>1</sup> sind seine Werke doch für ihre Kontexte komponiert, wollte Eisler mit seinen Werken unmittelbar eingreifen.

Die Teilhabe am erlesenen Kreis der Kompositionsklasse Arnold Schönbergs und sein gleichzeitiges politisches Engagement könnten durchaus als Gegensatz gesehen werden. Für Eisler aber ist diese Ambivalenz, die der Arbeiterchorleiter und Schönbergschüler nachgerade zu personifizieren scheint, Teil einer ebenso komplexen wie widersprüchlichen Welt. Ein heftiger Disput zwischen Schönberg und Eisler hatte eben diesen Konflikt zum Gegenstand: Schönberg war der Meinung, dass ‚echte‘ Kunst und Massenkultur einander ausschließen, Eisler hingegen komponierte für Wiener Arbeiterchöre: „Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge! Und wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst!“<sup>2</sup>

\* Schriftfassung des Beitrags zum *Editorenseminar III: Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung* der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute, Düsseldorf 28.9.2002.

<sup>1</sup> Auch die Selbsteinschätzungen des Komponisten spielen in der Werkausgabe eine Rolle, und zwar nicht auf der Ebene des Kommentars, sondern als Gegenstand der Edition selbst.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgew. u. hrsg. v. Erwin Stein, Mainz 1958, S. 248.

Eisler selbst war sich dieser Problematik bewusst, er reflektierte sie in seinen theoretischen Schriften und war um die Öffnung des Musikverständnisses bemüht.

„So glaube ich, dass gerade die Methode Schönbergs außerordentlich wichtig für eine neue soziale Musik werden kann, wenn wir verstehen lernen, sie kritisch zu benutzen. Es wird sich darum handeln, gewissermaßen Schönberg vom Kopf auf die Beine zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit (den historischen) Massenkämpfen um eine neue Welt.“<sup>3</sup>

In seinen theoretischen Arbeiten zeigt Eisler Widersprüche und Paradoxa auf, wenn er die Wechselwirkung von Musik und gesellschaftlichen Zuständen als Dialektik begreift. Seine Kompositionen sind Teil einer komplexen Epoche und nicht nur für die Musikgeschichte von Interesse. Bei einem Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Frage, welche Position der Editor gegenüber seinem Autor einnehmen soll, insofern schwieriger zu beantworten, als die Identifikationsthematik brisanter ist, wenn der Bandbearbeiter fast Teil an einer für den Autor ‚aktuellen Welt‘ hat, wenn Zeitzeugen zu Gesprächspartnern der nachkommenden Editoren werden. Gleicht das Aufgabenprofil des Editors dem eines Chronisten oder eher dem eines Vermittlers? Welche Rolle spielt das Medium, in das ein Werk übertragen wird? Wie dicht kann die Edition an das Werk herantreten, und wie weit kann der Herausgeber sich dem Autor überhaupt nähern? Jene Themen werden gerade dann interessant, wenn eine Edition noch nicht mit dem historischen Abstand auf ihren Gegenstand blicken kann, sich die geschichtlichen Ablagerungen noch kaum versteinert haben.

Für Editionsprinzipien sind solche Umstände nur bedingt relevant, gelten doch grundsätzliche editorische Entscheidungen abstrakt für jede Werkausgabe. Die Richtlinien der Hanns Eisler Gesamtausgabe bilden Spezifika anhand des Materials aus. Weil das Quellenmaterial sehr heterogen ist, war die Festlegung einer prinzipiellen Editionssystematik durchaus nicht unkompliziert. Ein jeder Band trägt trotz der Systematisierungen die Handschrift des jeweiligen Editors, weil natürlich auch Richtlinien interpretierbar sind. Nur einige Beispiele aus den Eisler'schen Schriften machen die Komplexität des Materials insofern deutlich, als die Quellenlage neben Autographen, Abschriften oder Drucken auch andere Medien birgt, wie beispielsweise Tonbandaufzeichnungen, Schallplattenaufnahmen oder Filme. Diese auch medial so unterschiedlichen Zeugen werden in einer Werkausgabe, mitunter sogar in einem Band, unter vereinheitlichten Editionsprinzipien zur Darstellung gebracht. Die historisch kritische Edition also, entschließt sich der Herausgeber, es mit ihr aufzunehmen, hat den hohen Anspruch, die Noten und Textzeugen genau wiederzugeben und die Entscheidungen des Editors möglichst transparent zu halten. Gerade bei Eisler bietet sie zudem die Möglichkeit, sich des politisch motivierten Meinungsstreits weitgehend zu enthalten,<sup>4</sup> was für die Rezeption auch deswegen wichtig ist, weil Eisler ja stets im Zentrum verschiedenster Kontroversen stand, die durchaus nicht immer mit Musik zu tun hatten. In Band I *Gesammelte Schriften* der historisch kritischen Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX sind nicht nur unterschiedlichste Quellentypen, sondern auch inhaltlich extrem verschiedene Texte vereint. Diese finden sich in einem Band wieder, ermöglicht durch eine chronologische Bandgliederung. Für die Eisler-

<sup>3</sup> Hanns Eisler, *Über die Dummheit in der Musik, Schriften 1924-1935*, Bd. III/1, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 394.

<sup>4</sup> Freilich ist die Entscheidung, eine Hanns Eisler Gesamtausgabe herauszugeben, schon eine Stellungnahme zugunsten des Komponisten.

Edition heißt dies konkret, dass politische Annoncen unmittelbar neben musiktheoretischen Analysen stehen. Das chronologische Gliederungsprinzip soll für das Schriftenkorpus eine nachvollziehbare Textanordnung garantieren, die, anders als eine systematische Ordnung, gerade die Heterogenität der Textzeugen verdeutlicht. Der Facettenreichtum Eisler'schen Schreibens soll für sich sprechen und nicht in einer Systematik verschwinden, die ihrerseits den Texten nur neue Wertungen diktiert. Bei denjenigen Fällen, in denen die Quellen keinen eindeutigen Datierungshinweis geben, erfolgt die chronologische Einordnung im Vergleich zu anderen, verlässlicher datierbaren Texten. Die Quellenbeschreibung ist hier, neben den inhaltlichen Indizien, eine wichtige Argumentationshilfe.

Wenn mehrere Fassungen vorliegen, werden diese nur dann vollständig wiedergegeben, wenn sie stark voneinander abweichen, andernfalls werden die Varianten im Apparat nachvollziehbar. Zu jedem edierten Text enthält der Apparat Angaben über die Art der Hauptquelle (Manuskript, Typoskript, Druck mit Ortsangabe und Datierung) und beinhaltet die Erläuterungen. Der Kritische Bericht umfasst neben den Erläuterungen des Herausgebers eine quellenkritische Übersicht aller Eintragungen in der Hauptquelle, ferner Lesarten, textkritische Anmerkungen und eine ausführliche Quellenbeschreibung. Wie nützlich eine umfassende Quellenbeschreibung ist, wenn sie systematisch in Datenbanken gespeist ist, wird auch mit der Edition des *Johann Faustus* deutlich. Der Nachlass zum *Faustus* wurde vormals wohlmeinend nach inhaltlichen Kriterien sortiert, wodurch Fassungen fragmentiert sind, zusammenhängende Entwürfe auf verschiedenste Mappen und Signaturen verteilt und Exzerpte von anschließenden Niederschriften getrennt wurden. Anhand der Quellenbeschreibungen konnten nicht nur hier ursprüngliche Fassungen rekonstruiert werden.

Nach der Textart richtet sich in der Eisler Edition die Editionstypen. Grundsätzlich unterscheidet die Noten- wie die Schriftenedition der Hanns Eisler Gesamtausgabe die drei Typen Werkedition, Inhaltsedition und Quellenedition. Die Werkedition kommt für die Edition von Typoskripten und Drucken zum Einsatz, was zum Beispiel für die drei Bände *Gesammelte Schriften* gilt. Der edierte Text bildet die Hauptquelle ab, die in der Textschicht durch Textumfang, Überlieferung und Informationsgehalt gegenüber anderen Fassungen hervorsteht. Er enthält keine diakritischen Zeichen; Orthographie und Interpunktion werden übernommen, sofern es sich hier nicht um technische Schreibfehler, offensichtliche Druckfehler und Verschreibungen handelt. Auch graphische Hervorhebungen werden übernommen. Die Inhaltsedition soll bei den Briefen von Hanns Eisler angewendet werden. Gegenüber der Werkedition macht die Inhaltsedition unterschiedliche Textschichten kenntlich. Textgenetische Besonderheiten sollen im edierten Text ersichtlich werden, ohne dabei die Detailgenauigkeit einer diplomatischen Edition zu beanspruchen. Die diplomatische Wiedergabe schließlich gilt für die Quellenedition, die für Skizzen und Notizen, aber auch für die Bände zum *Johann Faustus* in Anschlag gebracht wird. Hier ist der Quellentext mit Zeilenfall und Seitenumbruch und mit diakritischen Zeichen und Auszeichnungsarten im edierten Text wiedergegeben. Für die Noten wie für die Schriften der Hanns Eisler Gesamtausgabe gilt also, dass in der Quellenedition Streichungen und Einfügungen kenntlich gemacht sind und sich Textgenetisches somit direkt im edierten Text niederschlägt. Auch unentzifferte Worte werden auf einen Blick offensichtlich. Korrekturen also, die ja oftmals die Crescendierung bzw. Rücknahme einer Aussage

verraten, werden in der Quellenedition anschaulich. Doch auch das graphische Erscheinungsbild kann ja eine Autorintention bergen, wie etwa die Unterscheidung eines flüchtigen Notats von einem nachdrücklichen – und dies durchaus bei gleichem Wortlaut. Die Darstellung graphischer Spezifika ist nicht selbstverständlich Aufgabe der historisch kritischen Edition. Hier wird gerne auf die Faksimile-Edition verwiesen, die natürlich den Vorteil hat, dass die Hand des Autors eher zu ihrem Recht kommt. Die Charakteristika der Handschrift, sei es eine gedrungene, flüchtige oder gestochene Hand, können ja kaum in einer Umschrift zum Ausdruck kommen. Auch wenn historisch kritische Editionen so viele Kategorien und Kriterien als möglich berücksichtigen, ist jede Edition stets an die Umschrift gebunden, die immer eine Übertragung des Originals in vereinheitlichende Schriftzeichen bedeutet. Dass aber ein Faksimile das Original auch nur abbildet, muss betont werden. Aus der Kunstgeschichte etwa wissen wir um die Schwierigkeit, Farbtöne eines Originals in einem Druck wiederzugeben. Dies gilt freilich auch für die Abbildung des Schreibstoffs. Noch komplizierter ist die Darstellung des Beschreibstoffs, also in der Regel des beschriebenen Papiers. Aber auch der Karton, der Notizblock, die Hotelrechnung oder andere Kuriosa ließen sich anfügen. Die Konsistenz des Beschreibstoffs ist allein vom Original ablesbar. Auch Wasserzeichen lassen die Desiderate faksimilierter Abbildungen hervortreten. In der Eisler-Edition sind Wasserzeichen beispielsweise Gegenstand der Quellenbeschreibung.

Der Computer ist hier insofern von Bedeutung, als er gerade für umfassendere Editionen ein brauchbares Werkzeug ist, hilft er doch – etwa mit Datenbanken – dem editorischen Gedächtnis auf die Sprünge. Eine editorische Entscheidungshilfe ist der Computer nicht. Hier ist der Herausgeber gefragt, der beispielsweise die Hauptquelle bestimmt oder Fassungen festlegt und diese nachvollziehbar und transparent macht – sie in Zweifelsfällen bestenfalls als Möglichkeit darzustellen weiß. Die historisch-kritische Edition bietet dem interessierten Leser Grundlagen für das Musizieren oder Philosophieren an, denn erst mit der genauen Umschrift des Textes kann sich der Rezipient auf die detailgetreue Textinterpretation einlassen. Deswegen bleibt diese Aufgabe auch angesichts differenzierter Computerprogramme und Scans unersetzbar. Was der Computer neben allerlei arbeitstechnischen Erleichterungen noch leisten kann, ist ein zusätzliches Angebot an den Benutzer – etwa durch Digitalaufnahmen der Quellen, die über das Internet zugänglich gemacht werden können. Auch ist der Computer, anders als das Papier, nicht an ein lineares Nacheinander gebunden. Durch Links und Fenster können Herausgeberentscheidungen simultan als Möglichkeiten dargestellt werden, ohne dass man durch ein Nacheinander Prioritäten setzen muss. Ein weiterer Aspekt ist die räumliche Begrenzung, die das gedruckte Papier diktiert. Doch handelt es sich hier oftmals um Variationen des Darstellerischen, nicht des Inhaltlichen. Noch ist der Computer für die Edition stets Rezeptionsmedium, übersetzt wird auf Papier Geschriebenes in elektronische Daten.

Die Weiterentwicklung der Schreibwerkzeuge bringt veränderte Schreibgewohnheiten mit sich. Für die künstlerische Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts ist die technische Reproduktion deswegen nicht nur Teilaspekt, sondern Charakteristikum. Durch das technifizierte Schreiben beispielsweise haben sich inhaltlich starke Verschiebungen ergeben. Dies gilt auch für die Schriften Eislers. In seinem Nachlass finden sich beispielsweise zu fast jedem Vortragstext der späteren Schaffenszeit zahlreiche Durchschläge. Oft sind sie

belanglos, manchmal aber auch einziger Textzeuge. Gerade im Zeitalter der Reproduktion ist ein ‚Original‘ schwer auszumachen. Durch das Durchschlagverfahren entbehren die Typoskripte jener Aura, die dem Autograph noch innewohnte. Dennoch können sie für die Edition zur Hauptquelle werden, wodurch für diese Quelle eben solche Kriterien gelten wie für den gesamten Band. Die zahlreichen maschinengeschriebenen Artikel hat Eisler wohl in der Regel nicht selbst getippt. Wahrscheinlich hat er sie diktiert, seine tatsächliche Autorschaft ist hier oftmals nur anhand der handschriftlichen Nachträge belegt. Insofern verändert sich auch die komplizierte Situation der Autorschaft, zudem wandelt sich durch das Schreibgerät auch die Faktur des Textes.

Walter Benjamin antizipiert in der Schrift *Die Prinzipien der Wälzer oder die Kunst, dicke Bücher zu machen* die Notwendigkeit, ein ‚System mit variabler Schriftgestaltung‘ zu entwickeln, wenn es mit der Hand des Literaten konkurrieren soll.

„Die Schreibmaschine wird dem Federhalter die Hand des Literaten erst dann entfremden, wenn die Genauigkeit typographischer Formungen unmittelbar in die Konzeption seiner Bücher eingeht. Vermutlich wird man dann neue Systeme mit variabler Schriftgestaltung benötigen. Sie werden die Innovation der befehlenden Finger an die Stelle der geläufigen Hand setzen.“<sup>5</sup>

Anders als bei Benjamin konkurriert die Edition nicht mit dem schriftstellerischen Prozess, und es geht ihr auch nicht um ein Für oder Wider der Dichterhandschrift gegen das typographische Zeichen. Weil die Edition keinen Text neu erstellt, sondern das vorhandene Material darstellt, gewinnt das Problem des ‚technifizierten Schreibens‘ hier auf ganz andere Weise an Bedeutung. Das Medium prägt nicht die editorische, wohl aber die künstlerische Arbeit. Schreibkräfte und Schreibwerkzeug beeinflussen den Schaffensprozess, sie bestimmen jedoch die editorischen Prinzipien und Richtlinien nur bedingt. Wie und auf welche Weise Partituren dargestellt werden, ist deswegen keine grundsätzliche editorische Frage, sondern allein: Welche Noten werden an welchem Ort, welches Wort wird an welcher Stelle, oder abstrakter, welches Zeichen wird wo auf dem Informationsträger platziert? Weil der Herausgeber als Übersetzer tätig wird und den Quellentext in eine andere Schrift überträgt, verarbeitet er das originäre Material zu abrufbaren Daten.<sup>6</sup>

Bei Eisler selbst ist das musikalische Material eine besondere Dimension seiner Analysen, wenn er die historische Problematik des „Materialstandes“<sup>7</sup> reflektiert. Jene theoretischen Überlegungen im Exil fallen mit der Zusammenarbeit Eislers und Adornos und seiner Auseinandersetzung mit Adornos musikästhetischen Entwürfen zusammen. Schon in der Diskussion um die Frage nach der ‚Kunst zu erben‘ von 1938 wird Eislers Position deutlich. Er versucht nicht, Historisches „gegen die Gegenwart auszuspielen“<sup>8</sup>, sondern spricht jeder Zeit ihr eigenes Material und ihre spezifischen Verfahrensweisen zu. Vielleicht ist deswegen die sich verändernde Kunstproduktion im Kontext der Massenmedien und der technischen Reproduzierbarkeit den eislerschen Partituren exemplarisch eingeschrieben. Eisler selbst hatte auf unterschiedlichsten Ebenen Teil an Modernisierungs-

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, Berlin/Frankfurt/M. 1955, S. 45.

<sup>6</sup> Ob eine Computerschrift verwendet wird, oder ob der Editor Notenhäse manuell mit dem Lineal zeichnet, ist hinsichtlich der editorischen Tätigkeit nicht wesentlich.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu „Der historische Materialstand ist Reflex und Agens der historischen Zustände der Gesellschaft“ (Günter Mayer, „Historischer Materialstand. Zu Hanns Eislers Konzeption einer ‚Dialektik der Musik‘“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972* (17. Jg.), Leipzig 1974, S. 7–24, hier S. 17).

<sup>8</sup> Mayer, S. 9.

prozessen und reagierte in Wort und Ton auf den Wandel und die Beschleunigung der Welt. Er reflektierte den wechselseitigen Einfluss von Industrie und Künstlerethos – beispielsweise in der Massenproduktion, deren Entwicklung nirgends so deutlich hervortrat wie im Bereich der Filmmusikkompositionen in Hollywood. Hanns Eisler und Theodor W. Adorno diskutierten die Phänomene der Filmmusikindustrie in den Jahren 1940 bis 1944 in ihrem gemeinsamen Buch *Komposition für den Film*. „Es lag nahe, daß die Autoren, die mit ihrer praktisch- und theoretisch-musikalischen Arbeit seit vielen Jahren wechselseitig genau vertraut sind, sich verbanden, um einiges zu formulieren“<sup>9</sup>, heißt es in der Vorrede. Geprägt ist das Buch vom Ort und Kontext seiner Entstehung, der ‚Traumfabrik‘ Hollywood, die ja bekanntlich für viele zum Alptraum wurde. Den Film charakterisieren die Autoren als „Medium der gegenwärtigen Massenkultur“, gerade weil er sich der zeitgenössischen „Techniken der mechanischen Reproduktion bedient“.<sup>10</sup>

Die besondere kompositorische Ausprägung der Filmmusik beispielsweise ist auch eine Folge der Arbeitsbedingungen. Die durch und durch ökonomisierte Arbeitsteilung wird gleichfalls in den Partituren sichtbar, was nicht verwundert, hält man sich vor Augen, dass der Filmmusikkomponist häufig erst gegen Ende der Produktion bestellt wurde. Eisler partizipierte an dieser Form des Komponierens, reflektierte sie, machte sie sich künstlerisch brauchbar und betrieb deren Brechung. Das Thema des Filmmusikbuchs von Eisler und Adorno ist eine Materialtheorie, welche die besonderen Eigenschaften und Aufgaben der verschiedenen Künste unter Berücksichtigung ihrer gesellschaftlichen Bedingungen analysiert. Hier ist die zentrale These der Entzweiung von Material und Verfahren formuliert.

„Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinander treten, und zwar in dem Sinne, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird. [...] Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, daß sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.“<sup>11</sup>

Im Filmmusikbuch beschreiben die Autoren die Übersetzbarkeit verschiedener künstlerischer Disziplinen anhand eines dialogischen Prinzips der Kunstsprachen, prominent geworden in einer Spielart, dem ‚dramaturgischen Kontrapunkt‘. Auf das Medium Film ausgerichtet, formulieren Eisler und Adorno die Notwendigkeit, Musik nicht mehr als lautmaleriesches Handlungssubstitut, sondern als eigenständigen Teil der Filmkonzeption zu behandeln. Die wechselseitige Kommentierung verschiedener Medien bleibt für die Kompositionen Eislers signifikant.

Auf theoretischer Ebene ist hier der Zusammenhang von gesellschaftlicher Entwicklung und kompositorischer Technik reflektiert. Anders als Adorno ging es Eisler nicht um die ‚Lossage vom Material‘, sondern eher um eine pragmatische Faszination, die sich aus der totalen Verfügbarkeit aller Intervalle nährte. Hanns Eisler wird wohl auch der kompositionsökonomische Aspekt gefallen haben. Der Interpretation Adornos, die den freien Vollzug des ‚geschichtlich Notwendigen‘ apostrophiert, steht Eislers Interesse an der Beherrschung des Materials gegenüber. Im Filmmusikbuch können sich Eisler und Adorno auf folgende Maxime einigen: „Über den Gebrauch der Technik in der Kunst ihr eigener Sinn entscheiden.“<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno u. Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 9.

<sup>10</sup> Adorno/Eisler, S. 13.

<sup>11</sup> Adorno/Eisler, S. 80.

<sup>12</sup> Adorno/Eisler, S. 12.

Im Bereich der Filmmusikkomposition erwies sich dieses Prinzip häufig dann als ideelles, wenn der künstlerische Anspruch an den Arbeitsweisen der Filmindustrie abglitt. Denn auch die Qualität der Aufträge ändert sich im zwanzigsten Jahrhundert. Kriterien wie Verfügbarkeit und Nützlichkeit werden zum Maßstab, der Autor als Künstler tritt mehr und mehr in den Hintergrund, und die Quellen repräsentieren nicht nur das ‚Werk‘ selbst, sondern werden Zeugen äußerst komplexer Arbeitsbedingungen. Weil Eislers ästhetische Programmatik ohne seine gesellschaftskritische Weltsicht undenkbar wäre, sind die Charakteristika Eisler’schen Komponierens den Partituren immer eingeschrieben. Die Faktur der Noten- und Schrifttexte birgt jene besonderen Kontexte, durch die sie überhaupt ihre Gestalt gewonnen haben. Im Filmmusikbuch explizieren Eisler und Adorno den „vermittelnden Charakter der Einheit“<sup>13</sup> zweier Medien, die das dialogische Prinzip als komplexes Sprachgefüge in einem Werk verkörpern.

Deutlich wird, dass die mediale Ausprägung auf die Edition – anders als auf den künstlerischen Schaffensprozess – nur mittelbaren Einfluss hat. Ihr Thema ist die präzise Dokumentation und Auswertung vorliegender Materialien, nicht ihre ästhetische oder gar ideologische Bewertung. Die Wahl der Editionstypen richtet sich nach dem vorliegenden Material. So einzigartig eine jede Edition ist: Das häufig absolut einmalige Profil tritt besonders deutlich hervor, wenn der Versuch unternommen wird, vorhandene Richtlinien auf eine neu entstehende Edition zu übertragen. Selbst wenn historisch kritische Editionen in vielen Grundfragen vergleichbar bleiben, lassen sich die konkreten Richtlinien nur von dem Quellenmaterial ableiten. Das Medium der Ausführung bleibt dabei gleich, denn die zentrale Frage ist nicht, wie etwas zur Darstellung kommt, sondern nach welchen Richtlinien, nach welchen grundsätzlichen Prinzipien die Darstellung erfolgt. Die Maxime von Adorno und Eisler „über den Gebrauch der Technik“ ist deshalb auch für die Edition grundlegend.

Das Symposium „Schreib- und Schaffensprozesse und ihre editorische Darstellung“, das im Anschluss an die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 2002 in Düsseldorf stattfand, wurde durch die Stiftung van Meeteren gefördert. Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute dankt der Stiftung für ihre großzügige Unterstützung.

<sup>13</sup> Mayer, S. 19.