Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2019

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1659-9
Print ISBN 978-3-8498-1726-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1727-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Christiane Solte-Gresser (Saarbrücken)

Vom Bild über den Text zur Musik: Frans Masereels *Die Passion eines Menschen* und ihre Adaptionen

1. Zeitgebundenheit und Überzeitlichkeit, Diesseits und Jenseits: Ausgangsfragen zum Chorwerk *Jemand. Eine weltliche Kantate*

Im Mai 1938, kurz nachdem die Truppen Hitlers in Österreich einfallen, findet in Zürich eine denkwürdige Uraufführung mit mehr als achthundert Beteiligten statt, die nach nur zehn Präsentationen 20.000 Zuhörer und Zuschauer in ihren Bann zieht.

Abb.1: *Jemand* – Uraufführung der „weltliche[n] Kantate" in Zürich, Mai 1938[1]

Es handelt sich um das Chorwerk *Jemand. Eine weltliche Kantate*; eine Inszenierung, der Frans Masereels berühmte Holzschnitt-Serie *Die Passion eines Menschen* zugrunde liegt. Dieses Stück ist sehr deutlich seiner Zeit verhaftet. Insofern wertet die (nur spärlich vorhandene) Forschung es zwar als das „populärste Werk revolutionärer Dichtung" der Vorkriegszeit, aber eben auch als Opus mit „rein historischer Bedeutung", das man heute keinesfalls mehr aufführen könne

1 Das Tibor Kasics betreffende Bildmaterial wurde mir freundlicherweise von der Familie zur Verfügung gestellt und zum Abdruck überlassen. Für die Kooperation dankt die Verfasserin herzlich Ursula und Kaspar Kasics aus Zürich.

und nur der Vollständigkeit halber noch in den entsprechenden Künstlermonographien erwähnen müsse.[2] Ein solch eindeutiges Urteil lässt sich allerdings durchaus differenzieren.[3] So relativiert es sich etwa, wenn man sich die grundsätzliche Frage stellt, welche Spielräume Künstler und Schriftsteller in einer Zeit extremer politischer Repression und offenkundiger staatlicher Gewalt haben. Welche Möglichkeiten bleiben ihnen für ihre Kunst, wenn sie sich herausgefordert sehen, mit ihrer Grafik, ihrem Text und ihrer Musik politisch Stellung zu beziehen? Die folgende Auseinandersetzung mit dem Chorwerk soll zeigen, dass seine besondere Wirkung gerade durch eine eigentümliche Verbindung aus zeitgebundenen Elementen, historischem Kontext und einer überzeitlichen Dimension entsteht.

Jemand. Eine weltliche Kantate lässt sich mit Fug und Recht als Gesamtkunstwerk bezeichnen. Es stellt nämlich eine bemerkenswerte Kombination aus Bildern, gesprochenen und gesungenen Worten, eindrucksvollen, von Masereel entworfenen Bühnenkulissen in Form von Brückenbögen und Fabrikschloten sowie aus Chor, Gesangssolisten und Orchestermusik dar. Dabei handelt es sich um eine Adaption des Holzschnittzyklus' von Masereel, der bereits 1918 unter dem Titel *25 Images de la Passion d'un Homme* entstanden ist.[4] Dieser besteht aus 25 Bildern, die den Leidensweg eines Menschen wiedergeben, der unter erbärmlichsten Bedingungen aufwächst, nach einem langen Gefängnisaufenthalt als billige Arbeitskraft ausgebeutet und schließlich wegen seines Kampfes für soziale Gerechtigkeit hingerichtet wird. Die Masereelschen Grafiken stellen den visuellen Hintergrund der Züricher Inszenierung dar, die während der Präsentation des Chorwerkes an die Rückwand der Bühne projiziert werden.

Wie ist nun dieses Gesamtkunstwerk entstanden? Knapp zwanzig Jahre nach der Publikation des Bilderzyklus' nimmt sich der jüdische Autor Hans Sahl dieses Werkes an und überträgt es in die Literatur bzw. auf die Bühne. Im Winter 1935/1936 verfasst der antifaschistische Schriftsteller, Journalist und Literaturkritiker im Schweizer Exil, vor der mit Ausweisung drohenden Polizei in einer ungeheizten Dachkammer versteckt, eine Auftragsarbeit für die Schweizer Arbeitersänger zum 1. Mai: eine dramatische Textfassung der Holzschnittfolge. Über die Idee, hierfür Masereels Kunstwerk zugrunde zu legen, schreibt Sahl in seinen *Zürcher Erinnerungen*:

---

2 Erich Wolfgang Skwara. *Hans Sahl. Leben und Werk.* Frankfurt: Peter Lang, 1986. S. 193 und S. 195.

3 Zumal es nicht ganz richtig ist, dass das Werk unaufführbar sei. Zumindest 1988 wurde es anlässlich des 50. Jahrestages seiner Uraufführung mit ebenso vielen Beteiligten erneut zu Gehör gebracht. Der Vollständigkeit halber sei zudem die 1949 erfolgte Neuinszenierung in Amsterdam genannt. (Vgl. Hans Sahl. *Jemand. Ein Chorwerk*. Hg. Gregor Ackermann/Momme Brodersen. Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 2003. S. 11-26).

4 Er findet kurze Zeit später in einer Volksausgabe des für seine populäre Publizistik berühmten Verlegers Kurt Wolff in den 1920er Jahren eine große Verbreitung: *Die Passion eines Menschen*. 25 Holzschnitte von Frans Masereel. Hrsg. von Kurt Wolff. München: Kurt Wolff, 1927.

> Der Gedanke an gewisse sozialistische Weihespiele, in denen ein rhythmisch sich aufbäumendes, in Lumpen gekleidetes Proletariat seine Ketten zerbricht und einen – durch Geldsack, Zylinder und Peitsche als solchen erkennbaren – Kapitalisten in die Flucht schlägt, schreckte mich zunächst ab.[5]

Diese Aussage ist bedeutsam im Hinblick auf das Verhältnis von sozialer Wirklichkeit und Kunst, das nicht nur für das Verständnis von Masereels Werk eine entscheidende Rolle spielt, sondern die gesamte Kulturproduktion jener Zeit maßgeblich prägt. Es wird daher den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zum Vergleich von Grafik, Text und Musik bilden. Die Textfassung war von Anfang an ausdrücklich als Libretto für eine musikalische Inszenierung gedacht. Sie trägt dementsprechend den Untertitel *Ein Chorwerk* und lässt erkennen, dass Struktur, Sprache und thematische Schwerpunktsetzung auf die Umsetzung in Musik hin angelegt sind. Unmittelbar nach der Fertigstellung der Arbeit Sahls an diesem Libretto erhält der ungarische Komponist und Jazz- bzw. Kabarett-Musiker Tibor Kasics vom Zürcher Arbeitersängerkartell den Auftrag, das Werk zu vertonen. Text und Musik gelangen also nicht nur gleichzeitig zur Aufführung, sondern entstehen auch, im Gegensatz zu den deutlich früher angefertigten Bildern, mehr oder weniger im selben Zeitraum. Auch dies ist wichtig, um später die Beziehungen zwischen historisch-politischer Realität und deren ästhetischer, künstlerischer Gestaltung näher in den Blick nehmen zu können.

Schon die Gattungsbezeichnung, die Kasics dem Werk verleiht, *Eine weltliche Kantate*[6], macht deutlich, worum es dem Komponisten mit der Transformation der Textworte in eine musikalische Sprache geht; nämlich um genau das, was auch der Holzschneider und der Schriftsteller intendieren: Sie stellen sich mit ihrem Schaffen ausdrücklich in die Tradition sakraler Kunst, Dichtung und Musik. Aber sie übertragen dabei die christliche Leidens- und Heilsgeschichte auf sehr dezidierte Weise in einen profanen Kontext. Diese Fokussierung auf das Diesseits in seiner alltäglichen, gesellschaftlichen Realität ist zugleich auch eine ausdrücklich politische Positionierung: Innerhalb einer konkreten historischen Situation – der des Ersten Weltkriegs für Masereel, des Nationalsozialismus und des drohenden Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges für Sahl und Kasics – verarbeiten die Künstler, die alle drei aus politischen Gründen emigrieren müssen[7],

5 Hans Sahl. „Paradies in Raten. Zürcher Erinnerungen". Unveröffentlicht, zit. n. Skwara. Hans Sahl (wie Anm. 2). S. 66.

6 Aus Angst vor der rigiden Schweizer Ausweisungspraxis der vielen Migranten wird das Werk unter dem Pseudonym Victor Halder angefertigt, wie sich dem Programmheft der Aufführung entnehmen lässt.

7 Dies gilt allerdings für Kasics in nur eingeschränkter Form. Anlass für die Übersiedlung von Ungarn in die Schweiz ist die Berufung der Mutter als Professorin für Gesang ans Konservatorium Zürich. Jedoch gefährden, wie Peter Michael Keller und Kathrin Siegfried rekonstruieren, die politisch gefärbten musikalischen Aktivitäten zunächst die bevorstehende Einbürgerung in die Schweiz, die 1940 vollzogen wird. Vgl. Peter Michael Keller/Kathrin Siegfried: *Den Ton getroffen. Tibor Kasics – ein musikalischer Grenzgänger*. Baden. Hier und Jetzt, 2004, S. 78. Hans Sahl emigriert in den 30er Jahren nach Paris und flieht, wie so viele andere, 1940 über Marseille und Portugal

ihre eigene soziale und politische Haltung. Sie tun dies als leidenschaftliche und konsequente Pazifisten bzw. Antifaschisten mit kommunistischer oder sozialistischer Prägung; allerdings in ganz unterschiedlicher Weise und mit den je eigenen Ausdrucksmöglichkeiten ihres Mediums.

Anhand einer möglichst detaillierten Auseinandersetzung mit dem Werk soll es nun um eben diesen Problemzusammenhang gehen; und zwar anhand der folgenden Fragen: Durch welche formalen Verfahren und thematischen Fokussierungen setzen sich die drei einzelnen Kunstwerke mit der christlichen Tradition insgesamt auseinander? Welche Wirkung und welche Funktion haben in diesem Zusammenhang die zahlreichen verschiedenen intertextuellen, intermusikalischen und interpikturalen Verweise? Und schließlich: Wie genau entsteht die Verbindung aus überzeitlichem Gültigkeitsanspruch und spezifischer Zeitgebundenheit ihrer Kunst? Mit anderen Worten, welche sakralen, aber auch welche weltlich-zeitgenössischen Bezüge fallen beim Vergleich auf? Um diese Fragen beantworten zu können, werden die einzelnen Medien zunächst einmal getrennt voneinander untersucht, um sie dann, abschließend, wieder zusammenzuführen.

2. Masereels *Die Passion eines Menschen*

Widmen wir uns zunächst einmal dem Titelblatt, das von programmatischer Bedeutung ist (s. Abb. 2).

Der Begriff ‚Passion' bezieht sich natürlich in erster Linie und ganz explizit auf die Leidensgeschichte Christi. Es liegt hier also eine direkte Bezugnahme auf die Passionserzählung der biblischen Evangelien vor, die in dieser Eindeutigkeit im Werk selbst aber gar nicht fortgeführt wird. Andererseits bezieht sich das grafische Werk aber nicht nur allgemein auf den transmedialen christlichen Stoff, sondern auch auf die sakrale bildende Kunst im Besonderen: Es reiht sich in die Tradition der gemalten, in Stein gehauenen oder in Holz geschnittenen Passionszyklen ein, wie wir sie etwa aus der *Großen Passion* Dürers von 1511 kennen. Neben dem Titel verweist freilich die kleine Grafik am unteren Rand des Titelblatts besonders eindeutig auf das biblische Vorbild. Indem sie eine zentrale Szene der Passion auswählt – den sein Kreuz tragenden Christus auf dem Weg nach Golgatha – ist hier ein Zusammenhang hergestellt, der im Laufe der Bilderfolge sehr viel weniger offensichtlich ist. Christus ist hier visuell, z. B. durch sein Gewand und die Haare, eindeutig als eine ganz bestimmte historische

in die USA, vgl. hierzu Andrea Reiter. *Die Exterritorialität des Denkens. Hans Sahl im Exil.* Göttingen: Wallstein, 2007. Was Masereels Flucht nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Frankreich angeht, s. seinen Bilderzyklus *Juin 40. Trente deux planches de Frans Masereel*. Hg. Pierre Tisné. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1942 und hierzu Christiane Solte-Gresser. „Autobiographische Geschichtsdarstellung in Literatur und Bildender Kunst: Madeleine Bourdouxhe und Frans Masereel". *Autobiographie et textualité de l'évènement au XXe siècle dans les pays de langue allemande.* Hg. Françoise Lartillot/Frédéric Teinturier. Frankfurt: Peter Lang, 2016. S. 103-127.

Abb. 2: Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen,* Titelblatt[8]

und zugleich überzeitliche Gestalt markiert. Die Grafik steht damit im Kontrast zum Titel. Denn dieser lässt mit dem Genitiv-Attribut „eines Menschen" systematisch offen, um wen es sich handelt.[9]

Ein solches Spannungsverhältnis durchzieht den gesamten Zyklus. Vordergründig wird die Geschichte eines ganz konkreten Arbeiters erzählt, dessen

8 *Die Passion eines Menschen*. 25 Holzschnitte von Frans Masereel. Hrsg. von Kurt Wolff. München: Kurt Wolff, 1927, Frontispiz. Alle im vorliegenden Beitrag wiedergegeben Abbildungen entstammen dieser Ausgabe und werden mangels Seitenzahlen mit der entsprechenden Blattnummer zitiert. Für sämtliche Werke von Frans Masereel in diesem Beitrag © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

9 Auch wenn er natürlich sicher nicht zufällig an das berühmte Zitat aus dem Johannes-Evangelium „Seht, welch ein Mensch!" erinnert (*Neues Testament*, „Evangelium des Johannes", 19,5).

Biographie repräsentativ für die Geschichte des Klassenkampfes ist und die beim zweiten Hinsehen als Analogie zum Leidensweg Christi lesbar wird. Der angedeutete historische und gesellschaftliche Kontext ist durchaus als zeitgenössisch identifizierbar. Aber er zeigt sich nicht ganz so manifest wie in anderen Werken Masereels, etwa in seinen *Bildern der Großstadt* oder den vielen eindrücklichen Kriegsdarstellungen, die ungefähr zeitgleich entstanden sind. Hochhausfassaden, Fabrikschlote, Fahrzeuge, das Innere der Kneipe oder die Soldaten-Uniform lassen aber auch hier zumindest eine ungefähre historische Verortung zu. Von den realen, sozialpolitischen Zuständen ist das Werk allerdings weniger deutlich durchtränkt, obwohl sie durchaus prägend sind. Dies lässt sich durch einen Brief illustrieren, den Stefan Zweig im Jahr der Entstehung der *Passion* an seinen Freund Romain Rolland schreibt:

> Sie können sich nicht vorstellen, was es an Niederträchtigkeit in den bourgeoisen Kreisen hier gab; sie zitterten um ihr Geld und zeigten eine Schändlichkeit gegen alle Arbeiter, gegen jedes freie Wort, dass ich meinen Zorn bezwingen musste. Masereel wird Ihnen von unseren Streifzügen durch Zürich berichten, das von Maschinengewehren voll war, von der gemeinen Hoffnung der seriösen Leute, dass man ‚auf dieses Pack von Bolschewiki' schießen werde, und wie man den Soldaten wie Helden zujubelte. Wir hatten einer wie der andere Not, uns zurückzuhalten.[10]

Neben diesen biographisch-individuellen Erfahrungen, die die arbeiterfeindliche und autoritätsgläubige Atmosphäre der Zeit einfangen, gibt es ein ganz konkretes politisches Ereignis, das als Vorlage für den Bilderzyklus gelten kann: die Hinrichtung von Clovis Andrieu, einem 24-jährigen Metallarbeiter, der die revolutionär-pazifistische Streikbewegung in den Waffenfabriken des Departement de Loire anführt, 1917 des Defätismus beschuldigt und schließlich hingerichtet wird.[11] Von all diesen direkten Bezügen ist im Bilderzyklus selbst jedoch kaum etwas zu erkennen. Weder der Krieg als solcher ist hier präsent, noch lässt sich sagen, in welchem Land wir uns überhaupt befinden und ob die Fabrik, in der gestreikt werden soll, tatsächlich eine Waffenfabrik ist oder der Arbeiter Defätist.

---

10 Romain Rolland/Stefan Zweig. *Briefwechsel 1910-1940*. 1. Bd. Berlin: Rütten und Loening, 1987. S. 388. Zur Freundschaft zwischen Masereel und Rolland s. auch Christiane Solte-Gresser. „Pazifistisches Engagement in Text und Bild: Romain Rolland und Frans Masereel". *Romain Rolland als transkultureller Denker. Netzwerke, Schlüsselkategorien, Rezeptionsformen/Romain Rolland, une pensée transculturelle. Réseaux, notions clés, formes de réception.* Hg. Hans-Jürgen Lüsebrink/Manfred Schmeling. Stuttgart: Steiner, 2016. S. 165-183.

11 Die radikal-sarkastischen Illustrationen, zumeist Karikaturen, mit denen Masereel dieses Ereignis in den Organen *La feuille* und *Les tablettes* kommentiert, zeugen nicht nur von der ausgesprochen scharfen, kritischen Haltung Masereels, sondern lassen sich nach Ansicht des Biographen Joris van Parys auch als eine Art „Vorstudie" für *Die Passion eines Menschen* verstehen (vgl. Joris van Parys. *Frans Masereel. Eine Biographie*. Zürich: Edition 8, 1999. S. 78-82).

Zugleich werden einige sehr bedeutsame Elemente christlicher Ikonographie erkennbar, die *Die Passion eines Menschen* durchziehen. Es sind allerdings nicht die Stationen des Kreuzweges dargestellt, wie man zunächst vielleicht hätte annehmen können. Auch nicht der genau fixierte Zeitraum von vierzig Tagen wird hier bildlich gestaltet, der die Passionszeit definiert. Der Leidensweg wird vielmehr auf das ganze Leben des Protagonisten von der Geburt bis zum Tod ausgedehnt. Besonders offensichtliche Momente christlicher Ikonographie sind etwa die schwangere, marienhafte Frau mit Glorienschein, Maria lactans (also die stillende Maria) oder die Mater dolorosa (die sich auf dem Fabrikhof die Hände vors Gesicht hält). Elemente, die wohl weniger häufig in der bildenden *Kunst* festgehalten sind, die sich aber direkt auf die biblische *Geschichte* beziehen lassen, wären etwa Jesus als Prediger oder Maria, für die kein Raum mehr in der Herberge ist. Was wiederum die sakrale *Bild*tradition angeht, so zeigt sich – vielleicht schon etwas weniger direkt – die heilige Familie mit dem arbeitenden Kind in der Schreinerwerkstatt Josefs; eine Bebilderung des vierten Gebots „Du sollst Vater und Mutter ehren" (s. Abb. 3-7).

Spätestens hier stellt sich natürlich sehr eindringlich die Frage, mit welcher Funktion und mit welcher Absicht auf die biblische Geschichte referiert wird. Wir haben es einerseits mit einer Analogiebildung zu tun. Diese erlaubt es, den Lebensweg des Arbeiters mythisch zu erhöhen und vor allem die Hinrichtung des Aufrechten als Opfer für eine Erlösung von Schuld und Leid zu lesen. Andererseits aber wird die christliche Botschaft auch radikal konterkariert: Nicht die Harmonie der heiligen Familie wäre dann dargestellt, in der der arbeitende Jesus seinem Vater zur Hilfe eilt, sondern die unmenschliche Ausbeutung der kindlichen Arbeitskraft zu kapitalistischen Zwecken. Nicht die Jungfräulichkeit Marias in einem geschützten Garten und ihre Barmherzigkeit würden dann gelobt, sondern der rüde Ausschluss einer fehlbaren Frau aus dem Heim kritisiert. Beide Momente, Parallelisierung und Umkehrung, fallen schließlich in dem sehr auffälligen Bild der Verurteilung zusammen (s. Abb. 8).

Dies geschieht auf zwei Ebenen. Zum einen sind, was die dargestellte Handlung selbst angeht, Anklage, Verzicht auf Verteidigung, Verhaftung durch die Soldaten und Verurteilung entscheidende Stationen der Passionsgeschichte. Zum anderen haben wir es hier mit einem intramedialen Verweis zu tun: Das Bild im Bild, die Abbildung des gekreuzigten Christus innerhalb der Anklageszene, lässt sich mehrfach verstehen. Wie der gesamte Zyklus, legt es auf den ersten Blick eine realistische Lesart nahe – die Szenerie gibt zweifellos eine richterliche Verurteilung im Jahr 1918 wieder. Das Kruzifix im Gerichtssaal verweist also in einer zynisch-anklagenden Perspektive darauf, dass hier ‚im Namen des Vaters' die unmenschlichsten Verbrechen begangen werden. Doch neben der realistischen drängt sich eine symbolische Lesart auf, wenn man untersucht, wie das Werk narrativ konstruiert ist: Abgesehen davon, dass die Ankläger in der Passionsgeschichte ja ebenfalls auf festgeschriebenem Recht und unverrückbarem Gesetz beharren, um die Kreuzigung zu rechtfertigen, wird hier in einer Art Prolepse die bevorstehende Hinrichtung evoziert. Der weiße Schein und die auf das Kreuz zulaufenden schwarzen Linien, die vom Richtertisch unterbrochen werden, stellen eine direkte Verbindung zwischen dem Angeklagten und Jesus

Abb. 3 (l. o.): Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Blatt 1

Abb. 4 (r. o.): ebd., Blatt 5

Abb. 5 (l. m.): ebd., Blatt 3

Abb. 6 (r. m.): ebd., Blatt 2

Abb. 7 (u.): ebd., Blatt 20

her. Der Arbeiter, der mit dem Rücken zum Betrachter steht, und der am Kreuz hängende Körper gehen hier eine mehr oder weniger direkte Beziehung ein.[12] Richterliche Macht und staatliche Gewalt geraten dabei, auch durch die Größe der Figuren, eigenartig in den Hintergrund. Aus dieser Blickrichtung wäre der Bezug zur christlichen Heilsgeschichte also durchaus affirmativ oder zumindest sehr viel positiver als die negativen Referenzen zuvor (s. Abb. 9).

Abb. 8 (l.): Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen*, Blatt 24 ; Abb. 9: ebd., Blatt 25

Denn die weiße Aussparung bildet eben auch eine Verbindung zum nächsten, dem letzten Holzschnitt des Zyklus', auf dem die weiße Fläche hinter dem Rücken des Verurteilten nochmals den Hintergrund abgibt. Hier allerdings öffnet er sich umgekehrt und fast programmatisch nach oben hin. Außerdem knüpft er, die Geschichte rahmend, wieder an den Gloriolenschein der schwangeren Maria an. Damit führt die Gestaltung, wie dies in der sakralen Kunst so oft der Fall ist, Geburt und Tod doch wieder zusammen.

3. Hans Sahls Vertextung *Jemand. Eine weltliche Kantate.*

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die Vertextung von Sahl und die Musikalisierung der Bilderfolge von Kasics. Wie stellen sich Text und Musik in die Tradition der eigenen Gattung und welches Spannungsverhältnis entsteht

12 Es liegt dabei im Ermessen des Betrachters, ob sie auf diese Weise sozusagen in einen imaginären Blickkontakt treten, oder aber ob der Arbeiter vielmehr den Blick zu Boden senkt und der getötete Jesus, der, wie es ja heißt, „das Haupt neigte und verschied", den Blick abwendet und der Arbeiter damit vollkommen gottverlassen seinem Schicksal entgegen gehen muss.

dadurch zum zeitgenössischen gesellschaftshistorischen Kontext? Schon die Auftragsvergabe macht ja deutlich, dass hier ein weltliches Werk gewünscht war. Es sollte also um einen ins Diesseits gewendeten Text für eine *Kantate* gehen; das heißt, um eine konzertante Aufführung, und nicht um ein Passionsspiel.[13] Der Begriff Oratorium wäre wohl passender gewesen, doch vermutlich wird die Bezeichnung Kantate gewählt, weil dieses Genre schon in seiner frühen Form zugleich in einer weltlichen und in einer geistlichen Variante existiert.[14] Gemeinsam ist aber Kantate, Oratorium und Passion, dass die Handlung durch Rezitative vorangetrieben wird und der Gesang sehr deutlich den instrumentalen Part dominiert. Beides ist auch für dieses Werk der Fall.[15]

Grundsätzlich lässt sich für den Transfer vom Bild in die Sprache sagen: Der Text gestaltet die Szenen der Holzschnitte narrativ aus, er stellt kausale Verknüpfungen zwischen ihnen her, kommentiert die Handlung, erklärt, bewertet und interpretiert sie. Dabei geht der Text oft beschreibend vor. Wir haben es also mit einer regelrechten Ekphrasis zu tun: „Als sie ihn unter dem Herzen trug, / war nur ein Tisch in der Kammer und zwei Stühle. / Da stand sie nun in ihrer Glorie / und dachte: Jetzt habe ich einen Sohn."[16] (S. Abb. 10).

Oftmals vereindeutigt der Text dabei, was im Bild systematisch in der Schwebe gehalten wird. So stellt der Text beispielsweise zu Beginn ausdrücklich klar, dass es sich um ein unehelich geborenes Kind handelt, dass die Mutter deshalb ihre Arbeit verliert und danach keine Chance mehr auf eine neue Anstellung hat.[17] Mitunter scheint gar der Text das Bild ausführlich zu illustrieren, also verschiedene Variationen derselben Aussage anzubieten. Was Masereel zum Beispiel in einer einzigen, auf das Allernotwendigste reduzierten Szene vermittelt, nämlich, dass sich die Mutter nach der Geburt in einer existenziellen Notlage befindet, das erzählt der Text auf anderthalb Seiten: Erstens wird aus der Perspektive eines Frauenchores die elende Situation beschrieben und gesellschaftlich erklärt.

---

13 Die Form eines solchen Passionsspiels hätte auch für diesen Text durchaus nahegelegen, d. h. man hätte bei dem Auftrag „ein Festspiel zu schreiben" wohl eine theatrale Fassung erwarten können (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 102).

14 Nach der Epoche der berühmten Kirchenkantaten, wie wir sie v. a. von Johann Sebastian Bach kennen, kann es weltlichen Gattungen wie Balladen, Oden und Rhapsodien durchaus näher stehen als dem geistlichen Bereich.

15 Das Chorwerk ist jedenfalls von der Überzeugung motiviert, es sei notwendig, sich ein – womöglich letztes Mal – gegen die nationalsozialistische Diktatur aufzubäumen und dass dies nur geschehen könne, indem Gleichgesinnte aus ganz Europa sich zusammenschließen. Daher sagt Sahl selbst, es handle sich hier um eine „Europäische Kantate"; und weil dieses Aufbäumen ausgesprochen gewaltsame Konsequenzen hat, nennt er das Werk eine „mit Blut geschriebene Passionsgeschichte unserer Tage" (zit. n. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 29). Der zugrundeliegende Holzschnitt-Zyklus wird von den Zeitgenossen auch als „Bilderbibel des Proletariats" bezeichnet.

16 Hans Sahl. *Jemand. Ein Chorwerk. Weltliche Kantate nach dem Holzschnittzyklus ‚Die Passion eines Menschen' von Frans Masereel*. Zürich: Oprecht, 1938. S. 59.

17 Vgl. ebd.

Abb. 10: Frans Masereel: *Die Passion eines Menschen,* Blatt 1

Zweitens wird uns die Perspektive der Mutter vermittelt, die versucht, das Beste aus ihrer Lage zu machen. Drittens gibt ein Männerchor das Frauenschicksal innerhalb des industriellen Arbeiteralltags wieder und verallgemeinert es: „Um sie herum war ein Hämmern und Dröhnen, / und sie trug die Last von Millionen Söhnen".[18] Und schließlich wiederholt der Sprecher die Situation ein viertes Mal, indem er die ersten Lebenseindrücke und -erfahrungen aus der Sichtweise des kindlichen Jemand wiedergibt.

Welche christlichen Dimensionen lassen sich in Sahls Text erkennen? Schon allein durch die Rollenverteilung, die eng an ein Oratorium bzw. eine Passion angelehnt ist, wird eine zusätzliche religiöse Perspektivierung der Handlung erreicht. Außerdem entsteht so eine ausführliche Ausgestaltung des Inneren der einzelnen Figuren, die im Bilderzyklus nicht gegeben ist. Sie entspricht aber natürlich genau der szenischen Gestaltung eines Passionsoratoriums. So werden etwa Verhaftung, Anklage und Verurteilung in sehr ähnlicher Weise wiedergegeben, wie in der Bachschen *Johannes-* oder *Matthäuspassion*: Der Chor übernimmt entweder die Stimme des Volkes oder tritt in Form von Chorälen aus dem eigentlichen Geschehen heraus. In Rezitativen, die vom Sprecher (also gewissermaßen dem Evangelisten) übernommen werden, wird die Handlung vorangetrieben. Figuren agieren entweder singend und sprechend, oder sie legen

18 Ebd.

ihre Situation in einer Arie bzw. in einem Lied oder Chanson dar. Exemplarisch hierfür ist unter anderen folgende Passage:

> Sprecher:
> Hierauf setzte er sich und trank ein Glas Wasser.
> Und der Richter fragte zum zweiten Mal:
>
> Richter: (Rezitativ)
> Was ist die Wahrheit?
>
> Sprecher:
> Und jemand antwortete (Lied von der Wahrheit)
> [...]
>
> Sprecher:
> Da riefen die Feinde des Volkes:
>
> Chor:
> Verurteilt ihn,
> denn er ist ein Schädling der Gesellschaft
> und seine Gedanken sind gefährlicher als Mord
> [...]
> Darum muss er sterben.[19]

Aber nicht nur Inszenierung, Rollenverteilung und Handlungsstruktur sind an das geistliche Vorbild angenähert. Es finden sich an mehreren Stellen auch wörtlich übernommene Zitate. Zum Beispiel skandiert der Chor direkt im Anschluss an den wiedergegebenen Ausschnitt das Johannes-Evangelium (19, 7): „Wir haben ein Gesetz, / und nach dem Gesetz muss er sterben".[20] Sahl führt den Originaltext jedoch nicht zitierend weiter mit „denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht", sondern: „denn er hat / die Lehre der Unzufriedenheit im Land verbreitet und Aufruhr und Empörung gegen das Bestehende gepredigt".[21] Noch offensichtlicher wird die Bezugnahme auf die sakrale Tradition, wenn man die musikalische Ausgestaltung dieser Passage berücksichtigt. Das bekannteste Zitat, das wörtlich aus dem Johannes-Evangelium stammt, ist die Antwort des Jemand auf seine Anklage: „Ich bin geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit sagen soll"; ein Satz, der genau so auch von Bach in die *Johannes-Passion* übernommen wurde.[22]

---

19 Ebd. S. 85.
20 Ebd. S. 89.
21 Ebd.
22 Vgl. Johann Sebastian Bach. „Passio secundum Johannem. BWV 245, 18a. Tenor und Bass. Rezitativ". *Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach.* Hg. Wolfgang Schmieder. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1990. Was solche Zitate angeht, so beschränkt sich Sahl allerdings nicht auf das *Neue Testament,* vgl. Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 66.

Besonders die Choral-Passagen verweisen noch auf eine andere Form der Bezugnahme auf die kirchliche Tradition. Sie stellen keine wörtlichen Zitate dar. Sie evozieren den Prätext eher durch ihre Diktion, die verwendeten Bilder und einzelne Worte. Bach hat für seine Choräle bekanntlich auf Texte verbreiteter Kirchenlieder zurückgegriffen. Sahl scheint diese zumindest ein Stück weit zu imitieren:

Sie schlagen uns mit Ruten
auf Arme Brust und Leib,
sie lassen uns verbluten
zu ihrem Zeitvertreib

Oder

Kommt, o Menschen, kommt und seht,
seht ihn, den man hingerichtet!
Seht die Wunden, seht den Mut!
Hat man auch den Leib vernichtet. [...].[23]

Zahlreiche andere Szenen sind stilistisch ganz ähnlich gestaltet, das heißt, vor allem Syntax und Wortwahl werden an den Bibeltext angepasst, auch wenn die dargestellte Handlung an vielen Stellen von der Passionsgeschichte abweicht.[24] Beispielsweise wird die Geburt mit der Schöpfungsgeschichte parallelisiert[25] oder die Genesis auf die utopische Neuschöpfung einer gerechteren Welt übertragen: „Dann wird aus Abend und Morgen ein andrer Tag".[26] Auch für den Text lässt sich also sagen, was für die Bilder gilt: Die Referenzen auf die christliche Überlieferung dienen dazu, das erzählte zeitgenössische Lebensschicksal zu erhöhen und gleichzeitig in volksnaher Weise möglichst unmittelbar zugänglich zu machen. Es fällt dabei allerdings auf, dass Sahl die Technik der Umkehrung oder der Infragestellung des geistlichen Prätextes sehr viel weniger einsetzt als Masereel dies tut, der mit seinen Bezugnahmen oft mehrere Lesarten zugleich anbietet.

Eine solche Mehrdeutigkeit scheint Sahl gerade vermeiden zu wollen. Dies lässt sich nachvollziehen, wenn man neben den Bezügen auf die sakrale Tradition die radikale Verankerung des Werkes in seinem konkreten, politischen Kontext betrachtet. Denn sein Text ist, anders als der Bilderzyklus, ein eindeutiger Appell an die Zuhörer. Er lässt gerade nichts in der Schwebe; er eröffnet

23 Ebd. S. 87f.

24 Z. B. „Und als der Kampf zu Ende war, standen die Gegner in dichten Reihn und zeugten wider sie und sahen zu, wie man sie durch die Straßen der Stadt gefangen abführte. Und es war aber ein großer Zug von Verfolgten und Geschlagenen" (Sahl 1938, S. 79).

25 Vgl. „Im Anfang war ein Fensterspalt" (ebd. S. 80).

26 Ebd. S. 70, vgl. *Altes Testament*, 1. Moses, 1,8; siehe auch: „Es war aber in der Fabrik ein Streik ausgebrochen [...] Und jemand ging hin und sprach [...]" (Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 75).

keine Interpretationsspielräume. Das Publikum wird durch Anklagen, Aufforderungen und rhetorische Fragen direkt angesprochen, es wird aufgerufen, sich über das dargestellte Unrecht zu entrüsten, sich selbst mit Jemand zu identifizieren, zu solidarisieren und Partei zu ergreifen. So heißt es im Eingangschor beispielsweise:

„Wer putzt deine Schuhe, wer fegt die Latrinen, / wer steht im Höllenlärm der Maschinen [...] wen beutet man aus, / wer hat keine Rechte / wer ist der ärmste Mann im Land? / Jemand".[27]

Besonders der anschließende erste Part des Sprechers macht dies recht unmissverständlich deutlich. Er nimmt in einer Einzeltextreferenz ausdrücklich auf die *Passion* von Masereel Bezug. Dabei wird dem Rezipienten durch den Text ein moralisch und politisch sehr eindeutiger Ort zugewiesen:

> Dies ist die Passion eines Menschen, dargestellt und erzählt nach den Holzschnitten von Frans Masereel, die von einem Arbeiter handeln – irgendwo in Europa – und den Arbeitern der ganzen Welt gewidmet sind.
> Viele haben diese Bilder gesehen.
> Viele haben sich selbst in diesem Manne wiedererkannt.
> Fragt nicht nach seinem Namen.
> Er hat keinen.
> Fragt nicht nach dem Land, in dem er geboren wurde.
> Dieses Land hat keine Grenzen.
> Aber fragt nach den Grenzen zwischen Arm und Reich und nach den Bedingungen seiner Existenz.
> Er spricht zu euch, einer aus der großen Masse, die entschlossen ist, die Welt vor der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen zu befreien.
> Sein Beispiel steht für viele.
> Wir nennen ihn
> Jemand.[28]

Am Schluss, kurz vor der Vollstreckung des Todesurteils, wird dieser Appell sogar noch pathetisch gesteigert, indem er die Aufführungssituation gewissermaßen innerdramatisch verdoppelt. Der Sprecher sagt, indem er sich damit natürlich auch an das real anwesende Publikum wendet:

> Und die Leute im Zuschauerraum und alle rechtlich Denkenden im Saal erhoben sich und antworteten:
> Das Urteil ist gesprochen,
> was hat er denn verbrochen,
> wes' klagen sie ihn an?
> Weil er den Armen nützen,
> die Schwachen wollte stützen,
> tun sie ihn jetzt in Acht und Bann.[29]

27 Ebd. S. 58.
28 Ebd. S. 58f.
29 Ebd. S. 86.

Pathos, Appell und Emotionalität zeichnen daher die Textfassung in einer Weise aus, die der Bilderzyklus gerade umgeht. Das steht zunächst einmal im Widerspruch zur vorherrschenden Theaterform der Zeit, etwa dem von Bertolt Brecht geprägten epischen Theater. Seine Lehrstücke durchbrechen ja gerade die Identifikationsmöglichkeiten mit dem Helden. Sie sind nicht auf Einfühlung und Illusionsbildung angelegt, sondern sollen stattdessen zu verstandesmäßiger Auseinandersetzung auffordern und direkt zu politischem Handeln führen. Doch all diese Elemente des Brecht'schen Lehrstücks sind in Sahls Chorwerk ebenfalls vorhanden: Die Handlung wird ständig durch Erzähler und Chorpartien unterbrochen, gesprochene Sprache und Musik wechseln sich ab, vor allem aber handelt es sich jeweils um agitatorische Kunst in bewusst sehr reduzierter Diktion. Dabei scheut Hans Sahl sich nicht, für die Vermittlung der Aussagen auch zu plakativen didaktischen Mitteln zu greifen. So heißt es beispielsweise in dem ausgesprochen ‚brechtartigen' „Lied vom Lernen":

> Lerne, Knabe, das Leben verstehen,
> Leben heißt lernen und lernen heißt sehen [...]
> Lerne, Knabe, die Hoffnung begraben,
> Leben heißt heut: keine Arbeit haben [...]
> Prüfe die Wahrheit, ob sie noch stimmt,
> wenn man dir deine Arbeit nimmt. [...]
> Lerne, Knabe, die Welt verändern,
> denn von allein wird die Welt sich nicht ändern. [...]
> Lerne und laß dich niemals belügen:
> Lernen heißt kämpfen, und kämpfen heißt: siegen.[30]

Auf der inhaltlichen Ebene überschneidet sich *Jemand. Ein Chorwerk* gar in weiten Teilen mit Brecht'schen Stücken wie *Die Maßnahme*, die *Dreigroschenoper* oder *Die Mutter*.[31] Zwei völlig gegensätzliche Theaterautoren der Jahrhundertwende tragen zusätzlich dazu bei, die sozialpolitische Dimension von Sahls Werk zu konturieren[32]: zum einen das naturalistische Theater von Gerhart Hauptmann (das 1893 uraufgeführte Drama *Die Weber* erzählt ja eine vergleichbare Geschichte), zum anderen Hofmannsthals Stück *Jedermann. Ein Spiel vom Sterben des reichen Mannes* von 1911. Und gerade im Zusammenhang mit Hofmannsthal wird dann die Technik der Umkehrung doch auch für Sahl relevant: Bei Hofmannsthal geht es um die moralische Läuterung des Reichen im Angesicht des Todes. Hier ist es der Arme, der zur Einkehr und Umkehr

30 Ebd. S. 62f. Hier wird die Aufforderung zum Kampf zum Beispiel vermittelt durch aneinander gereihte Imperative, syntaktische Parallelismen in Form einer ‚gradatio', also sich steigernde und radikalisierende Aussagen, und variierende Refrains.

31 Aufbegehren gegen soziale Ungerechtigkeit, Kapitalismuskritik, politische Handlungsspielräume der Arbeiterklasse, die Notwendigkeit, Opfer zu bringen und politische Überzeugungsarbeit sind etwa gemeinsame Themen der genannten Werke, die darüber hinaus auch alle mehr oder weniger im selben Zeitraum entstehen.

32 Zu einigen dieser intertextuellen Referenzen siehe auch die zeitgenössischen Aufführungskritiken (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 109-134).

gebracht wird. Nachdem er einmal die Wahrheit erkannt hat, bleibt er allerdings aufrecht und bei seiner Haltung gerade im Angesicht des Todes und über den Tod hinaus. Und damit erweist sich der Sahl'sche Jemand als das Gegenteil des Jedermann von Hofmannsthal.

Die eindeutige Situierung der Handlung innerhalb einer modernen, von Großindustrie dominierten Metropole wird von Sahl sehr viel offensiver betrieben als von Masereel. Das erreicht der Text unter anderem durch sprachgewaltige, bilderreiche und lautmalerische Verse, die an die expressionistische Großstadtlyrik angelehnt sind: „Dampf zischt aus Röhren, und flackernd verlöschen die Feuer / unter den Kesseln. Schlaff hängen die Riemen herab, und im Dämmer / grüßt schon die Stadt, und ferne Genüsse locken. Feierabend. Von müden Lippen gesprochen".[33]

Auf der einen Seite ist die Textfassung also bewusst an das sakrale Vorbild angelehnt und erhebt damit einen überzeitlichen Anspruch. Auf der anderen Seite verortet sie sich jedoch ausdrücklich in ihrer eigenen Zeit. Und zwar sehr viel mehr als Masereels Bilder. Das gilt auch für einzelne Passagen dieses Textes, der stilistisch und sprachlich sehr heterogen ist.[34] Denn die zahlreichen Zitate und Anspielungen stammen nicht nur aus der Bibel. Sie dienen auch dazu, den Text eindeutig sozialpolitisch zu markieren. Es findet sich nicht nur eine ganze Reihe an musikalischen und dramatischen Ähnlichkeiten zu zeitgenössischen Werken von Kurt Weill oder von Hanns Eisler.[35] Auch einige Reime erinnern deutlich an die *Dreigroschenoper*. Und bei solchen Versen ist schwer zu entscheiden, ob sie auch eine ironische Dimension aufweisen. Denn sie wirken bewusst unpoetisch; ja sie haben geradezu eine ausgesucht banale Wirkung: „Dann teilen wir eben, was da ist, / dann reicht die Suppe auch für zwei, dann bekommt jeder das, was da ist, dann finden wir gar nichts dabei".[36]

Gerade die sozialpolitische Markierung scheint, im Gegensatz zu Masereels Zyklus, auf die Reduktion möglicher Mehrdeutigkeiten angelegt. Auch hierzu ein Beispiel: Bei Masereel wird der Arbeiter geläutert durch die Lektüre eines Buches, das entweder die Bibel oder aber eine politische Kampfschrift sein könnte. Sahl aber macht hieraus recht eindeutig das *Kommunistische Manifest*. Es wird jedenfalls „Manifest der Unterdrückten" genannt und dessen marxistische

33 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 69; vgl. z. B. Gedichte von Trakl oder van Hoddis. Die Wahrnehmung der Stadt nach der Entlassung aus dem Gefängnis durch den vom Großstadtgetümmel erschlagenen und orientierungslosen Jemand klingt im Übrigen ganz ähnlich wie die entsprechende, so berühmte Eingangs-Passage aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929 (vgl. Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 67), jenem exemplarischen Großstadtroman, in dem der Protagonist ebenfalls aus dem Gefängnis entlassen wird und die verlockenden wie abschreckenden Eindrücke der Großstadt ungefiltert auf ihn einprasseln.

34 Diese Heterogenität betrifft, wie sich schon gezeigt hat, vor allem die verwendeten Sprachregister, aber auch die Reimschemata, die unterschiedlichen Metren und die Lexik.

35 V. a. „Ach bedenke Mensch", „In dieser Stadt" und „Lied vom Menschen" stehen der *Dreigroschenoper* nahe.

36 Sahl 1938, S. 60.

Kernaussage später im Text regelrecht paraphrasiert.[37] Solche Referenzen wurden auch von der zeitgenössischen Kritik sehr deutlich wahrgenommen. Zum Beispiel haben die zuständigen Behörden das Wort „Oktober" zensiert.[38] Denn die Nennung dieses geschichtsträchtigen Monats im Refrain bringt die schon zurückliegende Oktoberrevolution utopisch mit einer Neuordnung der Gesellschaftsverhältnisse auch im Westen zusammen.[39] Kurz darauf lässt sich der Bezug zu Marx und Engels dann endgültig nicht mehr übersehen. Der Ankläger zitiert in seiner Rede den Eingangssatz des *Kommunistischen Manifestes*: „Ein Gespenst geht um in Europa – / das Gespenst des Marxismus".[40]

Wir haben es bei Sahl allerdings nicht nur mit einem sozialistischen, sondern mit einem dezidiert anti-faschistischen Werk zu tun. Ein beredtes Zeugnis hierfür bildet die „Kantate von der Volksgemeinschaft", die auf die gewaltsame Niederschlagung des Aufstandes folgt:

> [...]
> Drum hebt die Hände und ruft: Heil!
> Der Führer wird schon Ordnung stiften,
> mit Ehrendolch und Henkerbeil
> die Volksgemeinschaft aufzurichten.
> Und wie er's macht, ist uns egal,
> wenn wir dabei nur nichts verlieren,
> denn ohne unser Kapital
> kann selbst ein Führer nicht mehr führen.[41]

Die expliziten anti-faschistischen Passagen des Stücks sind politisch gewagt; man kann durchaus sagen: mutig. Sie machen aber auch auf ein Problem aufmerksam. Denn an solchen Stellen wird die These, dass das Werk historisch überholt sei, tatsächlich genährt. Die *Passion eines Menschen* von Masereel dagegen bietet über den historischen Kontext hinaus eine überzeitliche Dimension. Politisch gesehen, geht Sahl in seiner Kunst natürlich einen Schritt weiter, als Masereel dies tut: Er nimmt hier eine explizite Gleichsetzung von Faschismus und Kapitalismus vor, zum Beispiel dadurch, dass die Fabriken, in denen der

37 Ebd. S. 72f.

38 Vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 99.

39 Vgl. den Chor im ersten Teil: „[...] geboren, um die Fahne der Armut zu tragen, / und einmal, in nicht mehr so fernen Tagen, / in einem nicht mehr so fernen Oktober, / die Fahnen auf allen Dächern zu hissen, / und nicht mehr zu fragen und nicht mehr zu wissen, / was Armut ist" (Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 60). Diese Verse scheinen direkt auf das Gemälde *Der Bolschewik* von Kustodiev anzuspielen.

40 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 82.

41 Ebd. S. 80. Gerade dieser politische Hintergrund des Faschismus verleiht bestimmten Versen des Chorwerks aus einer heutigen Perspektive eine ausgesprochen abgründige Dimension, auch wenn Sahl Mitte der 1930er Jahre freilich den Holocaust noch nicht zum Thema machen konnte, sondern sich wohl auf die Kriegsgräuel des Ersten Weltkriegs bezieht: „Schütte, Spaten, schütte zu, / schütte zu die Knochenberge, / wirf die Schollen auf die Särge, / gib den toten Seelen ruh [...]" (ebd. S. 67f).

Aufstand geprobt wird, „Gas und Kanonen für den Krieg produzieren".[42] Damit entgeht Sahl allerdings, dass der Kapitalismus nicht das einzige Übel des Faschismus ist. An solchen Passagen lässt sich deutlich erkennen, in welcher Notlage sich die Kunst der späten 1930er Jahre befindet: Nicht nur politisch ist Europa zwischen den beiden Weltkriegen in zwei antagonistische Lager gespalten. Auch die Dichtung jener Zeit sieht sich ganz offensichtlich zu eindeutigen Stellungnahmen herausgefordert. Sie muss angesichts der sich unaufhaltsam anbahnenden Katastrophe auf Differenzierungen, Zwischentöne, subtile Argumentation oder Ambivalenzen verzichten.[43]

4. Tibor Kasics' *Weltliche Kantate* im Vergleich zu Text und Bild

Widmen wir uns schließlich noch der Musik von Kasics: Auch hier findet sich auf musikalischer Ebene, was Masereel über das Bild und Sahl über den Text transportiert haben: Der Spagat zwischen der Anlehnung an geistliche Vorläufer und einer dezidiert zeitgenössischen Kunst – allerdings in etwas anderer Weise, d. h. mit anderer Gewichtung, mit einer anderen Wirkung und wohl auch mit einer anderen Intention. Die Grafik Masereels hatte vieles in der Schwebe gehalten. Der Text Sahls reduzierte diese Bedeutungsambivalenz, indem er sie politisch vereindeutigt. Die Vertonung von Kasisc scheint eine solche Verengung nun wieder zu öffnen.

Dies hat freilich auch mit dem Medium Musik selbst zu tun. Diese kann zwar ebenso wie Wort und Bild mit intertextuellen Bezugnahmen arbeiten. Über die Tonsprache schafft sie jedoch weniger klare Bedeutungen, sie trifft weniger direkte gesellschaftspolitische Aussagen und erzeugt eine unmittelbarere Stimmung. Das bedeutet für die Kantate von Kasics insgesamt: Die musikalische

42 Ebd. S. 74.

43 Was Sahls Werk betrifft, so bewegt es sich auf einem derart schmalen Grat zwischen Agitation und Kunst, dass die Instrumentalisierung für den Wahlkampf der Sozialdemokraten nicht ausbleibt und wohl kaum ausbleiben kann. Schon zwei Jahre nach der Uraufführung gesteht Sahl allerdings ein, dass er das Stück heute anders schreiben würde. Mit zunehmend historischem Abstand erkennt er, wie problematisch es war, Faschismus und Kapitalismus gleichzusetzen. Die Welt habe damals eindeutiger ausgesehen, relativiert er seinen Text (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 103-105) und trifft damit die Einschätzung zahlreicher anderer Dichter, Theaterautoren und Erzähler, die rückwirkend ihre künstlerische Arbeit der Zwischenkriegszeit reflektieren. So äußert sich Hans Sahl selbst in seinem Vorwort zu *Jemand*, Masereel sei es gelungen, „mit graphischen Mitteln die Kunst der Vereinfachung zu visionärer Größe [zu] erheb[en]". Er selbst habe den „denkmalhaften Charakter im Wort und durch das Wort noch einmal aufklingen" lassen wollen. Dies sei das Ziel einer Nachdichtung zu „bestimmten Zwecken und mit einer bestimmten Absicht" gewesen. Aller dualistischer Reduktion zum Trotz, muss aber doch angemerkt werden, dass Sahl zu jenen wenigen gehört, die sehr früh verstehen, dass auch die Linke gewaltsame Formen der Unterdrückung einsetzt, sodass er sich vergleichsweise bald vom Stalinismus distanziert (vgl. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 103-105), was dann letztlich zum Zerwürfnis mit Brecht führt.

Dimension des Gesamtkunstwerks gibt sich als (noch) zeitgenössischer zu erkennen als das Libretto. Referenzen auf geistliche Prätexte sind ebenfalls vorhanden, aber sie werden weniger offensiv, eher spielerisch, eingesetzt. Und schließlich wird die geschlossene Perspektivenstruktur des Textes musikalisch an der einen oder anderen Stelle aufgebrochen.[44] Die Einschätzung von Sahl selbst geht übrigens in eine vergleichbare Richtung. Er sagt nämlich, dass der Erfolg des Stückes größer hätte sein können, wenn nur die Musik anders gewesen wäre: „Musik z. T. katastrophal. D. h. sie verkompliziert meine einfachen, liedhaften Texte durch ‚atonale' Scherzchen etc. oder durch achtstimmige Chöre, die [...] sich häufig in Chaos auflösen".[45]

Dennoch lässt sich feststellen: Der Aufruf zur Identifikation und zum Aufbruch in eine neue, gerechtere Welt wird auch musikalisch unterstützt; und zwar durch heroische, von hohem Pathos getragene Partien. Aber sie bilden nur eine Gestaltungsweise eines insgesamt recht facettenreichen musikalischen Werkes. Diese Thesen sollen durch einige Musikbeispiele untermauert werden. Kasics hat das Libretto gekürzt. Diese Kürzungen dienen sicherlich vordergründig dazu, die Aufführung zu straffen. Aber sie sind nicht nur technischer Art. Sie greifen in den Inhalt ein und stellen eine Deutung dar: Ideologisch besonders eindimensionale Passagen, wie z. B. das zitierte „Lied vom Lernen" und die „Kantate vom Überfluss der Welt", werden nämlich in der musikalischen Umsetzung gestrichen. Was die Beziehung zwischen Musik und Grafik angeht, so ist interessant, dass die traditionell übliche Übersetzung von Schwarz-Weiß-Grafik und -Malerei in die Musik nicht erfolgt, welche Schwarz-Weiß-Bilder traditionellerweise durch Streicher wiedergibt. Stattdessen fällt eine exzessive Verwendung von Holz- wie Blechbläsern auf, die eher Farbvielfalt transportieren. Die Oppositionen von Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß, Gut und Böse, Täter und Opfer sind hier vielmehr durch die Dynamik vermittelt. Sie kommt ohne größere ‚crescendi' oder ‚decrescendi' aus und wird eher flächig eingesetzt, nämlich in auffälligen Kontrasten zwischen Laut und Leise. Insgesamt sind wir in diesem Stück mit einer Verbindung aus klassischen (am ehesten wohl barocken) und modernen, aus harmonischen und a-tonalen musikalischen Momenten konfrontiert.[46] Die besonders dissonanzenreichen Passagen und die zum Teil achtstimmigen Partien des Werkes gehen freilich weit über das hinaus, was gewöhnlicherweise zum Repertoire eines Arbeiter-Gesangsvereins zählt.

---

44 Die These, dass der musikalischen Umsetzung die Intention zugrunde gelegen haben mochte, der von Sahl beabsichtigten Eindeutigkeit neue Klang- und damit auch neue Bedeutungsspielräume hinzuzufügen, bestätigt auch der Sohn Kasics', Kaspar Kasics, in einem Gespräch vom Herbst 2012, das deutlich macht, dass Kasics mit der Textvorlage offensichtlich Probleme hatte.

45 Zit. n. Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 97.

46 Das macht eine eindeutige Zuordnung zu den Bereichen ‚E-Musik' oder ‚U-Musik' schwierig. Wir haben hier die musikalische Umsetzung eines Komponisten vor uns, der sich in seinem Schaffen recht eindeutig der Unterhaltungsmusik bzw. der zeitgenössischen Kabarettmusik zuordnen lässt und selbst unter anderem als Jazz-Musiker tätig ist. Das Chorwerk *Jemand* aber nimmt in seinem Œuvre eine eindeutige Sonderstellung ein.

Und so erwies sich das Einstudieren dieses anspruchsvollen Stückes offensichtlich als eine Herausforderung für alle Beteiligten.[47]

Der musikgeschichtliche Kontext, in dem sich das Stück thematisch und stilistisch situieren lässt, hilft bei der Einschätzung, welche Momente des Werks den zeitgenössischen Konventionen entsprechen. Es erinnert beispielsweise stark an Carl Orffs einaktige Oper *Die Kluge*, die allerdings erst fünf Jahre nach *Jemand* aufgeführt wird. Auch diese Oper ist ein Widerstandsstück, in dem sich die Armen und Ausgebeuteten gegen die reichen Machthaber auflehnen und für ihren Widerstand bestraft werden. Selbst die Instrumentalbesetzung mit schmetternden Blechbläsern und Schlagzeug ist vergleichbar. Die monumentale Dimension des Stücks mit seinen Massenszenen und die musikalisch-dramatische Umsetzung biblischer Stoffe wiederum lassen an ein ganz anderes Werk denken: an Gustav Mahlers *Symphonie Nr. 8* aus dem Jahr 1910. Die Besetzung mit zwei großen Chören plus Knabenchor, einem großen Sinfonieorchester und einem kleinen, extra platzierten Blechbläserensemble sowie mehreren Solisten ähnelt dem Kasics'schen Chorwerk durchaus, auch wenn sich der erste Teil bei Mahler nicht auf die Passions-, sondern auf die Pfingst-Geschichte bezieht.

Aber auch explizitere Verweise auf die Tradition geistlicher Prätexte sind hier vorhanden. Sie werden nur etwas dezenter eingesetzt als bei Sahl. Im Falle der Musik handelt es sich um Bezüge zu Bach und seinen beiden Oratorien. Man findet sie oft dort, wo sich die Worte Sahls in der Nähe des Bibeltextes bewegen. Solche Passagen sind oftmals mit barocken Elementen gestaltet.[48] Besonders auffällig ist der Titel „Wir haben ein Gesetz". Hier wurde nicht nur der Text aus dem Johannes-Evangelium und der Bach'schen *Johannes-Passion* übernommen. Kasics verwendet auch die Form der Fuge, die sich in sehr ähnlicher Weise bei Bach findet.[49]

Neben solchen Bezügen zur geistlichen Musik gibt es aber auch dezidiert zeitgenössische Passagen. Wo im Text das Großstädtische im Vordergrund steht, ahmt Kasics beispielsweise instrumental den hämmernden, stampfenden Rhythmus des Maschinenlärms nach. Wenn die lasterhaften Vergnügungen der Metropole geschildert werden, verwendet Kasics mondäne Instrumente wie das Saxophon oder den ‚Jazz-Besen', um die Stadt-Atmosphäre der 1930er Jahre

47 Vgl. die zeitgenössischen Kritiken in Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3). S. 117 und S. 124. Klaus Mann charakterisiert in einer Rezension die Musik in ihren Bezügen zu „alte[n] und moderne[n] Meister[n]" als unruhig experimentierend (zit. n. ebd.).

48 Wir hören z. B. die typisch Bach'schen Kadenzen: Ein in Moll komponiertes Stück endet mit einem Dur-Akkord oder Rezitative werden nach dem Ende des Textvortrags mit einer zurückhaltend instrumentierten Kadenz angeschlossen. Beispiele wären der Schluss des Männerchors innerhalb des Stücks „Jemand wird geboren" oder das zweite Rezitativ des Titels 9 „Hast du das gesagt?".

49 Vgl. Tibor Kasics. *Jemand. Eine weltliche Kantate.* Nr. 9. 08:29. CD-Aufnahme der Wiederaufführung von 1988 anlässlich des 50. Jahrestages der Uraufführung in Zürich (in: Ackermann/Brodersen. Jemand (wie Anm. 3)) und im Vergleich dazu die ersten Takte aus der *Johannespassion*: 2. Teil. Stück Nr. 21f. CHOR: „Wir haben ein Gesetz".

einzufangen. Hier finden sich neben Jazzelementen vor allem in den Chansons deutliche Anklänge an die Musik von Kurt Weill und Hans Eisler. Ein nicht nur textueller, sondern eben auch musikalischer Zusammenhang zur *Dreigroschenoper* lässt sich beispielsweise herstellen durch einen Vergleich zwischen der Zuhälterballade mit dem Titel „In dieser Stadt".[50] Gemeinsame Elemente wären etwa die rhythmische Gestaltung der Verse, die sich dem Textfluss anpasst und unterordnet, sodass instrumentale Partien in den Hintergrund treten. Aber auch die bewusst laienhaft klingende, ungehobelt-proletarisch daherkommende Stimmqualität der Solistin und eine ähnlich gestaltete Begleitmelodie der Blasinstrumente während der Textpausen erinnern auffällig an die *Dreigroschenoper*.[51]

Die offensichtlich ideologisch motivierten Streichungen können als ein Moment von Distanzierung gegenüber der Textvorlage gedeutet werden. Ein weiteres Distanzierungsmoment lässt sich in der „Kantate von der Volksgemeinschaft" beobachten, wenn man untersucht, wie hier mit den faschistischen Textelementen umgegangen wird. Überschrieben ist dieser Titel mit „Chor"; und die von „Heil!" durchzogenen Rufe des Volkes verkünden triumphierend den Sieg über den „vernichteten Feind".[52] Dies hätte durchaus einen martialisch artikulierenden Massenchor mit gewaltsam-pompöser Musikuntermalung nahegelegt. Kasics aber lässt dieses Stück gar nicht von einem Chor interpretieren. Eine einzelne Stimme trägt hier den Text (eher leise) sprechend vor. Auch wenn es im Text eindeutig um eine Kritik des Nationalsozialismus geht, wird hier ja ganz ungebrochen eine faschistoid durchtränkte Sprache verwendet. Die Ideologie, die die Chorverse transportieren, überträgt Kasics nun eben nicht unmittelbar in die Musik. Er entzieht diesen Worten vielmehr ihr bombastisches Fundament und nimmt ihnen damit ein gutes Stück weit ihr fragwürdiges Pathos.

In den Passagen, die zur Befreiung von politischer und ökonomischer Unterdrückung aufrufen, scheut sich Kasics allerdings nicht, auch pathetische Elemente einzusetzen: einen Massenchor mit fanfarenartiger Blechbläserinstrumentalisierung, vehementem Schlagzeugeinsatz und langen Partien im ‚fortissimo'. In solchen Nummern ist, wie übrigens im gesamten Werk, Es-Dur die vorherrschende Tonart. Beziehen wir dies einmal auf die traditionelle musikalisch-symbolische Verwendung der Tongeschlechter, so zeigt sich: Musikgeschichtlich handelt es sich um eine „männliche Tonart", die „in glanzvoller Farbe geeignet ist für den kräftigen Aufruf und die Ermuthigung [sic!]", eine Charakterisierung, die auf dieses Werk zweifellos zutrifft. Es-Dur sei außerdem, heißt es in der *Idee vom geistigen Wesen der Tonarten* weiter, eine Tonart, die häufig für Kriegs- und Kampfmusik verwendet wird, die „als feierlich und prächtig gilt und viel Pathetisches an sich" habe.[53]

---

50 Kasics. Jemand (wie Anm. 48). 00:21.

51 Wir hören jeweils eine abwärts führende Achtelbewegung mit einem aufsteigenden Halbton am Ende. Und über das Thema der Prostitution ergibt sich hier natürlich auch auf der Ebene des Liedtextes eine unmittelbare inhaltliche Parallele.

52 Sahl. Jemand (wie Anm. 15). S. 80.

53 Vgl. Hermann Beckh. *Die Sprache der Tonart in der Musik von Bach bis Bruckner. Vom geistigen Wesen der Tonarten*. Stuttgart: Urachhaus, 1999. S. 47.

Der gewaltige Schlusschor, in dem die acht Chorstimmen auf nur zwei reduziert werden, birgt aber jenseits des Pathos auch ein gewisses Moment der Distanzierung. Kasics führt diese Distanz gewissermaßen augenzwinkernd über einen allerdings nicht allzu subtilen Umweg ein: nämlich in Form eines musikalischen Zitats des wohl bekanntesten Protestlieds der Arbeiterbewegung. Am Ende des Schlusschores „Rettet den Menschen" spielt das Orchester den Refrain der *Sozialistischen Internationale*. Entscheidend ist der Schlussakkord: Die Arbeiterhymne endet im Original natürlich mit einem kämpferisch-optimistisch-heroischen Dur-Akkord. Kasics hingegen lässt das Stück in Moll enden. Damit entsteht eine Art Umkehrung des ‚happy ends'; vielleicht aber auch die Umkehrung einer typischen Bach-Kadenz. Dieser Takt klingt jedenfalls, als wolle der Komponist nochmals an das Opfer des soeben hingerichteten Jemand erinnern oder der ungebrochen utopischen Vision des Schlusschors wenigstens noch ein kleines Fragezeichen hinzufügen.

5. Fazit zur bildlichen, textuellen und musikalischen Dimension des Gesamtkunstwerkes

Fassen wird diese Befunde abschließend zusammen, so erklärt sich auch die Wirkung des Stücks als Gesamtkunstwerk: Die formale Schlichtheit und die Strenge des Bilderzyklus führen zu großer Geschlossenheit auf der stilistischen Ebene. Sie öffnen das Werk aber zugleich inhaltlich für unterschiedliche Lesarten, indem sie regelrecht dazu einladen, sich innerhalb des eröffneten Interpretationsspielraumes hin und her zu bewegen und dessen Dimensionen auszuloten.

Die Bezugnahmen auf christliche Vorbilder weisen dabei ein relativ breites Spektrum an Funktionen auf: Von der kritischen Umkehrung und Infragestellung über die Analogisierung mit der weltlichen Geschichte bis zur Affirmation des Bezugstextes. Auch wenn hier, wie die Paratexte zeigen, ein ganz bestimmtes historisches Ereignis visuell gestaltet wurde, so bietet der Zyklus vielfältige Ansätze zur nicht nur zeitgenössischen Rezeption. Insofern die Bilder im Bühnenhintergrund auf eine Leinwand projiziert werden, öffnet sich außerdem visuell die Perspektive gewissermaßen nach hinten ins Zeitlose.

Diese Bedeutungsoffenheit wird in der Textfassung verengt. Sie schlägt historisch die Brücke vom Ersten bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs. Damit bewegt sie sich zugleich sehr viel mehr auf den Rezipienten zu als die Bilder Masereels. Der Text will Leser und Zuhörer so direkt und unmittelbar wie möglich erreichen und zur Zustimmung herausfordern. Damit treibt er ihn womöglich auch ein ganzes Stück weit in die Enge. Dies lässt sich zu einem guten Teil mit der drohenden, unmittelbar bevorstehenden historischen Katastrophe erklären, welche die Kunst helfen soll abzuwenden. Der Bibeltext und seine Diktion werden dabei in den Dienst genommen, um einer politischen Aussage unmissverständlich den größtmöglichen Nachdruck zu verleihen. Was daher kaum genutzt wird, ist das Potenzial, durch den eigenen Text die christliche Tradition zu hinterfragen. Die Ambivalenz, Vielschichtigkeit und Interpretationsbedürftigkeit, die ja auch der Bibeltext zweifellos birgt, werden gerade nicht in

eine weltliche Dimension überführt. Das hätte sich für die Intention Sahls – den massiven politischen Appell – wohl auch als kontraproduktiv erwiesen.

Die Heterogenität in musikalischer Hinsicht bietet wiederum eine akustische Öffnung des Gesamtwerks: Sie erreicht die Hörer zwar emotional unmittelbar. Aber zugleich ist sie bemüht, Distanz zum Text zu schaffen. Musikalisch halten sich zeitgenössischer, urbaner und sakraler Rahmen die Waage. Die Verbindung aus populärmusikalischen und geistlichen Elementen lässt damit auch offen, über welchen Kontext sich der Rezipient am ehesten erreichen lässt. Oder anders gewendet: Ausgangspunkt des Gesamtwerks war jene Einfachheit, die die Betrachter an den Grafiken Masereels seit jeher besonders schätzen. Der Zyklus erzielt seine Wirkung durch Emotionslosigkeit und den Verzicht auf Dramatik. Das lässt sich für Text und Musik nicht behaupten. Beide können als ausgesprochen emotionsgeladen und dramatisierend gelten. Die didaktische Intention, den Menschen zur Einsicht in seine unerträgliche Lage zu führen, wird dabei vorrangig über den Text vermittelt: über seine geschlossene Perspektivenstruktur, seine zwingende Kausalität und seine narrative Unausweichlichkeit. Die Musik wiederum eröffnet ein breites Spektrum an Wahrnehmungsmöglichkeiten zwischen Identifikation und Distanz, nämlich indem unterhaltende, dem Arbeiterliedgut angepasste, sowie geistliche und atonal verfremdende Elemente musikalisch kombiniert werden.

Alle drei jedoch, Bild-, Text- und Klangsprache, vollziehen gemeinsam und mit ihren eigenen Mitteln eine radikale Verdiesseitigung der christlichen Heilsgeschichte. Sie verschieben die Perspektive von einem erlösenden Jenseits auf die konkrete, alltägliche Umgebung ihrer Epoche. Will man in Zeiten der Diktatur die Hoffnung auf ein menschlicheres Hier und Jetzt artikulieren, so braucht es – in der Wirklichkeit wie in der Kunst – den Mut, die Konsequenz und wohl auch die Opferbereitschaft derjenigen, die überzeugt sind, dass die Welt nicht so bleiben kann, wie sie ist. Als reale Menschen stehen alle drei Künstler, Masereel, Sahl und Kasics, auch unter großen Schwierigkeiten für diese Überzeugung ein.[54] Als fiktive Figur hat Jemand diese Haltung zwar mit dem Leben bezahlt; aber eben als solche wird sie zugleich – im doppelten Sinne des Wortes – Geschichte. Und insofern dieser Jemand zugleich niemand und zugleich wir alle ist, können wir uns dieser Herausforderung kaum entziehen.

54 Vgl. insbesondere zu Masereel: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede. *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*. Saarbrücken: Gollenstein, 2015, Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hg.). *Frans Masereel. Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*. Saarbrücken: Frans Masereel Stiftung, 1989.