

„Ich war aber nie Parteimitglied“

Zum kompositorischen Schaffen

Wladimir Vogels um 1930

von Thomas Phleps, Kassel

„Es geht durch die Welt ein Geflüster ...“

Am 29. Oktober 1931 erschien in der Berliner *Welt am Abend* eine Konzertkritik zur Aufführung von Wladimir Vogels *Zwei Etüden für Orchester* im Rahmen des 2. Konzerts des Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler. Der Kritiker spricht von einem „großen Erfolg“, und tatsächlich bringen die beiden Orchesteretüden den internationalen Durchbruch für den 35-jährigen Komponisten. Indes sei, fährt der Rezensent fort, „das Beispiel Vogels bezeichnend für die Kraftlosigkeit der bürgerlichen Kunstbewegung, die nicht einmal ihre erfolgreichen Talente bei der Stange halten kann. Denn im selben Moment, in dem Vogel eine bürgerliche Karriere möglich ist, erklärt er die Aussichtslosigkeit der bürgerlichen Musik und hat sich in die Reihen der Arbeitermusikbewegung gestellt, wo er praktisch und theoretisch mitarbeitet.“¹ Diese bewußte (kultur)politische Orientierung Vogels, wie sie uns hier mitgeteilt wird, mag zunächst und zumal denjenigen überraschen, der Hans Oesch's Vogel-Biographie gelesen hat, in der von dieser „praktischen und theoretischen Mitarbeit“ an keiner Stelle die Rede ist, da Vogel – laut Oesch – „in Wahrheit ... recht wenig Teil an den zwanziger Jahren hatte, da sich seine Musik über das bloß Zeitspezifische“² erhoben habe. Eine Mitarbeit in den Organisationen der Arbeitermusikbewegung war jedoch in jenen Jahren durchaus nichts Außergewöhnliches. Als Prototyp einer solchen Musikerbiographie fungiert zumeist der Autor der eingangs zitierten Zeilen, der Schönberg-Schüler Hanns Eisler. Er wie Karl Rankl, Ernst Hermann Meyer und Manfred Bukofzer (beide u.a. Mitglieder der Agitproptruppe ‚Roter Stern‘), Stefan Wolpe (u.a. Mitglied des bedeutendsten revolutionären Theaterkollektivs, der ‚Truppe 31,‘), Paul Arma, Joseph Kosma, um nur einige zu nennen, waren in der Spätphase der Weimarer Republik aktiv in der kommunistisch orientierten Arbeitermusikbewegung tätig. Im Gespräch mit Habakuk Traber und Frieder Reininghaus berichtete Vogel 50 Jahre später: „Vor 1933 waren alle Intellektuellen in unserem Kreis links eingestellt – entweder sozialdemokratisch oder eben kommunistisch. Und selbstverständlich war auch ich nicht rechts, sondern eber links, auch die

sozialdemokratische Richtung war mir damals nicht radikal genug. Wir trafen uns dann öfter, mit Hanns Eisler, mit Ernst Hermann Meyer, der jetzt in der DDR ist, mit Karol Rathaus und verschiedenen anderen, Sympathisanten sozusagen. Es wurde über Musik gesprochen, über Arbeiterprobleme und über Musik. Aber das ging nur so lange gut, als wir uns über die Grundlagen verständigten. Wenn die Sprache auf die Musik kam, schieden sich die Geister.“⁴³ Wenn Vogel sich hier – anders als sein Biograph Oesch, der anscheinend von gar nichts weiß oder wissen will – in der Erinnerung als Sympathisant bezeichnet, der mit links gerichteten Kollegen öfters mal über Musik gesprochen habe, so ist das freilich nicht ganz zutreffend. Denn er ist – wie Hanns Eisler – seit 1931 nicht nur Musikkritiker und zwar – wie sich Ernst Hermann Meyer erinnert – „ein wilder Kritiker, fast noch rabiater als ich“⁴⁴, an einer KP-nähen Zeitung, der bereits erwähnten, meistgelesenen sozialistischen Tageszeitung *Welt am Abend* des Münzenberg-Konzerns, sondern schreibt auch revolutionäre Kampfmusik: „Wladimir Vogel gehörte damals zu uns ... (er) beteiligte sich sehr loyal und aktiv an der Arbeit der Kampfgemeinschaft, zog sich aber im Jahre 1932 allmählich von uns zurück und wanderte unmittelbar nach dem 30. Januar 1933 in die Schweiz aus.“⁴⁵ Die genaue Zahl seiner Kompositionen für die Arbeitermusikbewegung ist heute nicht mehr zu ermitteln, doch haben drei dieser Werke – nicht zuletzt, weil sie damals bereits in größerer Auflage und mehreren Ausgaben gedruckt vorlagen – die 1000 Jahre Barbarei und das nachfolgende Vergessen überstanden und sind heute im Arbeiterliedarchiv der Akademie der Künste zu Berlin zu besichtigen.

„... Arbeiter, hörst du es nicht?“

Eine der drei Kompositionen ist die Vertonung von Erich Weinerts *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion*, die in einer 1931 in Moskau erschienenen Ausgabe⁶ für Rezitation/Gesang und Klavier den Schlußvermerk „Berlin, 3. November 1930“ trägt. Dieses Datum ist umso bemerkenswerter, als gute zwei Wochen vorher, am 16. November 1930, in Berlin die szenische Reportage *Für die Sowjetmacht* der Agitproptruppe ‚Das rote Sprachrohr‘ ihre Uraufführung erlebte, für die Hanns Eisler seine auch heute noch bekannte Vertonung desselben Weinert-Gedichts beige-steuert hatte. Allerdings ist seit den fünfziger Jahren diese Eisler-Komposition allein in der Textversion des Sängers Ernst Busch im Umlauf, eine Version, die zumal den Refrain stark entradikalisiert.⁷ Während bei Busch die faschistischen Räuberheere „zerschlagen“ und „alle Herzen in Brand“ gesetzt werden sollen, formuliert der originale Refrain Weinerts ungleich schärfer:

Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre,
Nehmt die Gewehre zur Hand!
Zerstampft die faschistischen Räuberheere!
Setzt alle Länder in Brand!
Pflanzt eure roten Fahnen des Sieges
Auf jede Schanze, auf jede Fabrik!
Dann blüht aus der Asche des letzten Krieges
Die Sozialistische Weltrepublik!

Eisler erstellte noch im gleichen Jahr eine Grammophonpartitur des *Heimlichen Aufmarsch* für Altsaxophon, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Banjo, Klavier und verwertete seine Komposition im folgenden Frühjahr in einer größeren Besetzung als Schlußmarsch seiner Musik zum Antikriegsfilm *Niemandsland* und seiner *Suite für Orchester Nr. 2*, op.24. Die Grammophonpartitur gelangte indes nicht zur Aufnahme, während Wladimir Vogels Komposition noch 1930 auf einer Schallplatte des Versandhauses ‚Arbeiter-Kult‘⁸ mit dem Dichter selbst als Vortragendem und begleitendem – wie der Platten-Aufdruck verzeichnete – Orchester herauskam. Dieses Orchester schrumpft freilich, hört man die seit einigen Jahren wieder zugängliche Originalaufnahme,⁹ zu dem auch von Eisler bevorzugten kleinen Jazz-Ensemble, hier mit Piccolo-Flöte, Trompete, Posaune, Schlagzeug und Klavier besetzt. Eislers Version des *Heimlichen Aufmarsch* ist von der Anlage her ausgesprochen durchsichtig gestaltet (3 x A – B) und nimmt, ohne simpel zu werden, auf die Möglichkeiten der ausführenden Laienmusik vom ‚Roten Sprachrohr‘ Rücksicht. Den gesprochenen Strophen (A) ist ein drängender 6/8-Takt unterlegt, der die textlich in immer neuen Variationen geschilderten heimlichen Kriegsvorbereitungen gegen die Sowjetunion musikalisch unterstreicht. Durch den Kunstgriff eines latenten Zweiertakt-Feelings der treibenden Achtelbewegungen in den Strophen wird eine direkte Beziehung zum 2/4-Marsch (rhythmus) des Refrains (B) hergestellt: Konterrevolution (*Mobilmachung gegen die Sowjetunion*) und Revolution (*Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre*) werden wie in Weinerts Textvorlage aufeinander bezogen, die Kriegstreiberien der imperialistischen Staaten und ihrer Machthaber gleichsam musikalisch subversiv untergraben. Vogels *Heimlicher Aufmarsch* fällt unter den Platten des ‚Arbeiter-Kult‘, der durchweg Laienmusik in seinem Programm führt, um einiges aus dem Rahmen. Auf den ersten Blick ist die formale Anlage der Eislerschen Vertonung ähnlich, d.h. dem damals in der Praxis der Agitproptruppenbewegung häufig eingesetzten Wechsel zwischen rhythmisch gesprochener Strophe und gesungenem Refrain verpflichtet. Doch ist die Feinstruktur der Komposition ungleich komplizierter gearbeitet. Der gesungene Refrain steht in klarem C-Dur, klanglich geschärft durch einige wenige Durchgangsakkorde. Seine reguläre Gliederung in vier nahezu identische Viertakter (A-A’ – A-A’’) wird durch die motivisch-thematische

Beschränkung auf eine aufsteigende Viertongruppe, die sich im Verlauf allein diastematisch verschiebt, gleichsam ins Super-Reguläre gesteigert. Diese strenge Konstruktion gibt dem Refrain einen statisch-spröden Gestus, den auch die Anklänge an die Sphäre bourgeoisem Amusement: der Revue nicht aufzulockern vermögen.

Ganz anders Eislers Refrain: Auch hier vier Phrasen, Achttakter im 2/4-Takt, jedoch mit Wiederholung des letzten (A-A' - B-2xA'"); statt eines aufsteigenden Motivs taktweise fallende Kleinzellen, die noch stärker auf einen (Zentral)Ton konzentriert sind als Vogels Modelle. Indes produziert gerade dieser ständige Anlauf zum melodischen Absinken einen vorwärtstreibenden Gestus, dessen zupackende Schärfe im dritten Achttakter (B) von einer zweimal aufsteigenden Phrase kontrastiert wird. Hier bereiten Textkommentar (*Pflanzt eure ...*) und melodischer Kontrast die zündende Schlußwiederholung vor:

NB 1

Der dritte und letzte Refrain von Vogels Version erfährt in der Begleitung eine variierende Auflockerung, während die Gesangslinie auch hier bis auf die letzte Phrase, die zugunsten einer leicht pathetischen Schlußwirkung gestreckt wird, unangetastet bleibt. Im sukzessiven Verlauf der Komposition verstärkt sich der strukturelle Kontrast dieses superregulären Refrains zu den Strophen, die mehr und mehr die durchsichtige Anlage der Eingangsstrophe aufbrechen, indem sie das Ausgangsmaterial neu montieren bzw. mit textbezogenen Zusätzen anreichern. Hier liegt die Besonderheit der Komposition Vogels.

Sie beginnt mit einer zweitaktigen instrumentalen Einleitung, die in marschmäßigen Viertelschlägen die Töne des G⁷ melodisch aufsteigen läßt, recht rüde mit Quint-Quart-Klängen harmonisiert. Unter der anschließenden Rezitation produziert die Begleitung einen stark modulierenden Marsch, dessen rhythmische Gestaltung und symmetrische Anlage (16-taktige Periode) dem Refrain verwandt ist. Die zweite Strophe transponiert das Vorspiel um einen Ganzton nach unten, ändert auch die Harmonisierung (statt G - h - Cis - G jetzt F - As - H - F) und schiebt einen weiteren Takt (Repetition des Tones e) ein. Auch der weitere Verlauf ist asymmetrisch konzipiert: 4 + 1 - 4 - 3 - 4. Und die Begleitung bekommt eine neue, dem Text verpflichtete Funktion: Die Aufzählung der Waffenlieferungen an die Randstaaten der Sowjetunion wird durchweg mit einem ostinaten Viertelwechsel der Zweiklänge b - as' und des' - b' begleitet. Darüber knattern die „Maschinengewehre für Polen“ in e"-repetierenden Achteltriolen und die „Schrapnells für die Tschechoslowakei“ in extrem hoher Lage zusätzlich in Sechzehnteln.

Die dritte Strophe beginnt wie die zweite, bleibt nach dem Vorspiel für sechs Takte auf C-Dur; das aber - zweitaktig wechselnd - durch Gegenklänge geschärft wird. Anschließend erschließt sich die semantische Tragweite des repetierten e, das nun in vier Oktaven die Zeile „Gegen die Arbeiterklasse“ exponiert. Jagdsignale illustrieren „den Aufmarsch, den Stoß ins Herz der Revolution“, bevor - an die Einleitung erinnernd - über Kleinterzverschobenen Septakkorden gefolgert wird: „Der Krieg, der jetzt vor den Toren steht, das ist der Krieg gegen dich, Prolet!“

Schon diese knappe Beschreibung der kompositorischen Arbeit in den einzelnen Strophen verdeutlicht Vogels Konzeption. Anders als Eisler versucht er einen direkten Text-Musik-Bezug herzustellen. Dieser Bezug prägt entscheidend die unterschiedlichen, z.T. asymmetrischen Phrasenlängen und Begleitmuster und läßt das illustrierende Exponieren des Tones e in der letzten Strophe zum (Ton)Symbol der Bedrohung der Arbeiterklasse voranschreiten.

Vogels *Heimlicher Aufmarsch* hat zudem eine äußerst interessante Rezeptionsgeschichte. In der *Roten Fahne*, dem Zentralorgan der KPD, wird am 3. Dezember 1930 die Einspielung dieser Komposition - „klangrein, technisch auf der Höhe - man glaubt Weinert steht vor einem und rezitiert“ - neben anderen „neuen hervorragenden Schallplatten des Arbeiter-Kult“ als „Waffe gegen die Kulturreaktion“ begeistert rezensiert. Drei Monate später fährt die

Reaktion ihre Waffen aus: *Der heimliche Aufmarsch* wird zusammen mit Eislers Anti-Weihnachtslied *Der neue Stern*¹⁰ und vier weiteren Agitpropsonsongs von der Abteilung IA des Polizeipräsidiums in Berlin beschlagnahmt. Aktiv wird die Polizei interessanterweise erst auf Betreiben einer (noch) ‚höheren Macht‘: der Kirche in Gestalt des Evangelischen Gesamtelternverbandes von Berlin.

Die *Rote Fahne* berichtet am 29. März 1931: „*Beschimpfung einer kirchlichen Einrichtung*‘, *Anreizung zum Klassenhaß*‘, *öffentliche Anreizung verschiedener Klassen der Bevölkerung zu Gewalttätigkeiten in einer den öffentlichen Frieden gefährdenden Weise*‘ und *ähnliches mehr sind diesmal für die immer frecher werdende Kulturreaktion der Anlaß, die Herstellung und den Vertrieb proletarisch-atheistischer und revolutionärer Schallplatten zu unterbinden (...)* Und geschützt wird auf ‚demokratischer‘ Grundlage der ... *Faschismus*. Zu der Zeile des Gedichts ‚*Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion*‘: ‚*Zerstampft die faschistischen Räuberheere*‘ bemerkt die *Verbotsbegründung*: ‚*Mit den faschistischen Räuberheeren sind, wie leicht ersichtlich ist, die dem Kommunismus entgegengesetzten politischen Organisationen gemeint*‘.“

Es kommt zum Prozeß gegen Erich Weinert und Alfred Oelßner, den Leiter des Versandhauses ‚Arbeiter-Kult‘, u.a. wegen Aufreizung zum Klassenhaß, zu Gewalttätigkeiten und Verächtlichmachung der republikanischen Staatsform und Gotteslästerung. Der Prozeß endet zwar mit dem Freispruch Weinerts und der Verurteilung von Oelßner zu 100 Mark Geldstrafe, aber vier der sechs beschlagnahmten Schallplatten werden, wie es am 26. Oktober 1931 in der *Welt am Abend* heißt, „zum Tode verurteilt“. Darunter die mit mehr als 40000 verkauften Exemplaren wohl erfolgreichste proletarische Schallplatte, eine Einspielung von Weinert/Eislers *Der rote Wedding* durch die Agitproptruppe gleichen Namens.¹¹ Der ‚Todesstrafe‘ entgehen eigenartigerweise Eislers *Der neue Stern* und Vogels *Der heimliche Aufmarsch*, der zumal in seiner Chorfassung in der musikalischen Praxis der revolutionären Arbeitermusikbewegung bis 1933 einen festen Platz einnimmt.¹²

„*Links den Kurs, gradeaus den Blick ...*“

Zu den bekannteren neuen Arbeiterchorkompositionen dürfte damals auch der *Jungpionierschritt*, eine der anderen beiden erhaltenen Arbeiten Vogels für die Arbeiterbewegung, gezählt haben.¹³ Vier unterschiedliche Ausgaben mit bis zu 10000 gedruckten Exemplaren sind in den Jahren 1931/32 erschienen, heute noch zugänglich allerdings nur zwei (identische) Fassungen für einstimmigen Chor und Schlagzeugbegleitung (loses Becken, kleine und große Trommel).¹⁴

Die kompositorischen Maßnahmen des *Jungpionierschritt* scheinen es geradezu darauf anzulegen, den Liedtitel Lügen zu strafen: Durchgängig wird in

den drei Strophen unterschiedlicher Länge mit abschließender Coda in immer neuen Varianten der (Marsch)Schritt in Melodie wie Begleitung verunklart, ja die Singend-Marschierenden müssen gegen die begleitenden Schlaginstrumente und ihre ständig wechselnde, fast wuchernde melodische Phrasierung ihren – wie es im Text heißt: ‚*Schritt fassen*‘. Das im 2/4-Takt notierte Lied gerät von Beginn an mit der Begleitung in Konflikt, die während des gesamten Liedverlaufs ein 3/4-taktiges Ostinato produziert:



Neben diesem, von den melodischen Fortschreitungen gleichsam unabhängig ablaufenden und nur punktuell mit ihnen zur Deckung kommenden Rhythmus-Band sind aber auch in die Chorstimme selbst Irritationen eingebaut: Ein fünftaktiges Ausgangsmodell leitet – auch textlich identisch – alle drei Strophen ein. Im Anschluß daran verschiebt die erste Strophe das Modell in der Quart-Transposition um einen halben Takt, so daß nun die im Ausgangsmodell vernachlässigten Töne akzentuiert werden, vor allem aber die sinntragenden Substantive der Textvorlage weiterhin hervortreten: Kampf – Kurs – Blick – Sturm – Mut. Den Strophenabschluß bildet ein Zweitakter, dessen Textzeile „*Wir gehen nicht zurück*“ als eine Art Minimalrefrain fungiert:

NB 3

Zum Kampf! Zum Kampf jederzeit bereit! Links den Kurs! Gradeaus den

Blick! Packt der Sturm uns auch - Mut gefasst! Wir gehen nicht zurück!

Die zweite Strophe scheint im Anschluß an das Ausgangsmodell gleich der ersten fortzufahren. Indes wird der dritte bis fünfte Schlag der Quart-Transposition eliminiert und ein neuer zweitaktiger Fortgang angehängt. Eine diastematisch neu gefaßte Variante schließt sich an, gefolgt vom halbtaktig verschobenen Minimalrefrain. In dieser zweiten Strophe wird die Satz- und Reimstruktur des Textes von den melodischen Modellen auseinandergerissen, sind entsprechend den Textbildern, etwa dem Auf und Nieder der stürmischen Wellen, unvorhersehbare Haltepunkte und Wendemarken einkomponiert:

NB 4

Zum Kampf! Zum Kampf jederzeit bereit! Schleudert uns der Sturm nieder bis zum Grund, aufwärts auch die Welle geht, trotz alledem stolz die Fahne weht! Schritt gefasst und fest geradeaus den Blick! Wir gehen nicht zu - rück!

Die dritte Strophe übernimmt Ausgangsmodell und modifizierte Quart-Transposition der zweiten, läßt die Transposition allerdings einen Halbton höher schließen. Die folgenden sieben Takte variieren das Material, kehren aber in den letzten drei Takten zur zweiten Strophe zurück. Hier wird die Satzstruktur des Textes weit weniger auseinandergerissen, werden vielmehr an inhaltlichen Schaltstellen Silben durch längere Notenwerte festgehalten. Wiederholung und der aus der c-Moll-Tonalität herausfallende Spitzenton des² antizipieren die Aneignung dieser Welt:

NB 5

Zum Kampf! Zum Kampf jederzeit bereit! Rotes Meer zum Sturm! Jugend greif zur Wehr! In die Speichen greife ein, denn diese Welt, denn die - se Welt muss unser sein und in unsren Händen liegt die Zukunft, Weltgeschick! Wir gehen nicht zurück!

Die drei Strophen des *Jungpionierschritt* nehmen also nach dem identischen Ausgangsmodell jeweils einen anderen musikalischen Verlauf, der auf das Vorausgehende rekurriert und zugleich gemäß der wachsenden Textlänge auch musikalisch variierend fortwuchert. Indes ist aufgrund der zweischichtigen Anlage der Komposition auch das Ausgangsmodell nie deckungsgleich, denn das 3/4-Takt-Ostinato der Schlagzeugbegleitung verschiebt bei jedem Strophenbeginn seinen Schwerpunkt auf ein anderes Viertel. Die Coda wiederum hebt die c-Moll-Tonalität der Strophen auf und exponiert eine krude C-Dur-Tonleiter, die sich im letzten Takt mit dem einzigen Zweiklang des Liedes erneut nach Moll wendet:

NB 6

Links!.. Links!.. den Kurs! Den Blick.. den Blick gra-deaus!

Auch wenn in beiden erhaltenen Ausgaben des *Jungpionierschritt* der Name des Autors ungenannt bleibt, ist eben diese Vertonung ein Beispiel für die Vernetzung von Komponisten solcher Texte im Rahmen der praktischen Mitarbeit in der Arbeitermusikbewegung. Denn in der *Roten Fahne* findet sich am 19. 4. 1931 unter dem Aufruf „*Verbreitet die Maizeitung der KPD!*“ ein dreistrophiges Gedicht mit dem Titel *Links den Kurs*. Dieses Gedicht ist zwar nicht mit Vogels Text identisch, scheint aber in allen drei Strophen als Vorlage gedient zu haben, die der Komponist entsprechend seinen musikalischen Vorstellungen neu montierte. Exemplarisch die erste Strophe der Vorlage:

*Links den Kurs! Gradeaus den Blick!
Vorwärts, vorwärts, nie zurück!
Packt der Sturm uns schlimmer noch,
Mut gefaßt, wir schaffen's doch!
Trotz alledem! Trotz alledem!
Zum Kampf jederzeit
Und seid bereit!*

Interessanterweise ist aus dem gleichen Jahr der Druck einer Liedkomposition Stefan Wolpes mit demselben Titel erhalten.¹⁵ Hier stimmt die zweite (der ebenfalls drei Strophen) in den ersten beiden Zeilen überein, vor allem aber vollständig der Refrain (den Vogel nur ansatzweise verarbeitet). Und es ist der Autor vermerkt: Fedja Bönsch, ein Mitglied der ‚Truppe 31‘, zu deren insgesamt drei, z.T. äußerst erfolgreichen Stücken Wolpe zwischen 1931 und 1933 die Bühnenmusik geschrieben hat.

„... *Wir gehen nicht zurück!*“

Der *Sturmbezirk Wedding*, die letzte der drei erhaltenen Kompositionen, vermag die eingangs zitierte Aussage Vogels zu präzisieren, ihm sei „*die sozialdemokratische Richtung damals nicht radikal genug*“ gewesen. Der Text des Arbeiterdichters Hans Schwalm nimmt auf den 1. Mai 1929 Bezug, der als Berliner Blutmai zu einem der Schlüsselereignisse der Weimarer Republik wurde und die Kluft zwischen sozialdemokratischer und kommunistischer Arbeiterbewegung endgültig unüberbrückbar machte.

An diesem symbolträchtigen 40. Jahrestag der Maifeiern versammeln sich kommunistische Arbeiter – ungeachtet eines vom sozialdemokratischen Polizeipräsidenten Zörgiebel erlassenen Demonstrationsverbotes – auf den Straßen und Plätzen Berlins, um, einem Aufruf der Parteileitung folgend, den traditionellen Maifeiertag zu begehen. Die Polizei sucht anfangs durch den Einsatz von Gummiknüppeln die Ansammlungen zu zerstreuen, geht aber, als dies mißlingt, mit immer brutaleren Mitteln vor. Gegen Mittag werden die ersten Demonstranten durch gezielte Schüsse getötet. Danach gerät der Polizeieinsatz völlig außer Kontrolle. In die Arbeiterbezirke Neukölln und Wedding, die Zentren der Auseinandersetzungen, rückt Schutzpolizei mit Panzerwagen ein und belegt die Häuserfronten systematisch mit Maschinengewehrfeuer. Die Bilanz dieses und der darauffolgenden beiden Tage: 33 Tote, 198 zum Teil Schwerverletzte, 1228 Verhaftungen.¹⁶

Dieser Demonstration von Staatsmacht durch brachiale Polizeigewalt ist eine beispiellose Pressekampagne des *Vorwärts*, des Zentralorgans der SPD, vorausgegangen. Bereits am 24. März 1929 veröffentlicht der preußische Innenminister Grzesinski im *Vorwärts* „*Eine letzte Warnung an die radikalen Organisationen*“, in der alle Versammlungen unter freiem Himmel, „*die eine unmittelbare Gefahr für die öffentliche Sicherheit darstellen*“, für den 1. Mai vorbeugend polizeilich verboten werden. Als Gründe nennt Grzesinski menschengefährdende Ausschreitungen, „*technisch organisierte Auflehnung gegen die Polizei*“ und den Mißbrauch der Meinungsfreiheit durch die Presse radikaler Parteien, die in einem „*die Autorität des Staates untergrabenden Ton*“ schreibe. Er kündigt an, daß er diese „*Ausartungen des politischen Kampfes durch Anwendung gewaltsamer Mittel*“ rücksichtslos unterbinden werde.

Die folgenden Ausgaben des *Vorwärts* machen deutlich, daß das Verbot allein gegen die KPD gerichtet ist. Die abenteuerlichsten Begründungen werden aufgeboten, um die Aufrechterhaltung des Demonstrationsverbotes (das inzwischen in den anderen großen Städten des Reichs aufgehoben ist) für Berlin zu rechtfertigen: „*KPD braucht Leichen!*“ (20. 4.), „*200 Leichen am 1. Mai. Verbrecherische Pläne der Kommunisten*“ (26. 4.) usf. Die Berliner Maiergebnisse haben direkte Auswirkungen auf Politik und Taktik der KPD. Vor allem stößt nun die 1928 ausgegebene, perniciöse Sozialfaschismus-These, die die SPD als Schrittmacher und Wegbereiter des deutschen Faschismus denunziert, in der KPD-Mitgliedschaft auf breite Akzeptanz. Wie sollte auch

ein Arbeiter, der die Schießorgien der Berliner Schupos miterlebt hat und erfahren muß, daß die dafür verantwortlichen SPD-Politiker nicht etwa ihrer Posten enthoben, sondern gefeiert werden, die SPD-Führung noch anders wahrnehmen?

Sturmbezirk Wedding

*Kampfbereit sind die Proleten,
Kampfbereit zum Klassenkrieg,
Sturmbezirk jetzt angetreten,
Rotes Berlin kämpft um den Sieg!
Blutrot ist der Horizont,
Reihe dich ein – es ruft Rot-Front!*

*Äußerlich in seinen Zügen
Trägt er friedliches Gesicht,
Doch der auß're Schein kann trügen,
Darum, ihr Schergen, täuscht euch nicht.
Morgen kann der tote Stein
Des Weddings Barrikade sein.*

*Spuren von den Maigeschossen
Trägt der Häuser Steing Gesicht,
Drei und dreißig Kampfgenossen
Fielen für euch – vergeßt es nicht!
Mahnung aus dem Blutmal klingt, –
Achte, was der Oktober bringt!*

*Denn wir sind nicht zu vernichten:
Wenn der Endkampf wird geführt,
Siegen wir und werden richten,
Roter Wedding aufmarschiert!
Blutrot ist der Horizont,
Sturmbezirk siegt mit Rot-Front!*

*Kampfgesang dröhnt in den Straßen,
Und die Fahrer grüßen rot.
Drohend ist der Ton der Massen,
Wenn Grzesinski sie bedroht.
Um zu schützen den Profit,
Schupo kommt ins Sturmgebiet.*

Denn dein Kampf in unsrem Heere,
 Roter Wedding von Berlin,
 Wird geführt im Geist der Lehrer
 Luxemburg, Liebknecht, Lenin.
 Denn wir sind nicht zu vernichten ... (Strophe 4)

Die holprigen, in der Tat: rohen Verse Hans Schwalms¹⁷ versammeln ein bedrohliches Repertoire an martialischen Begriffen. Auch im *Heimlichen Aufmarsch* sollen „die faschistischen Räuberheere zerstampft“ werden und im *Jungpionierschritt* wird „zum Kampf“ aufgefördert, doch sind hier durch die kompromißlose Kampfansage des *Sturmbezirk Wedding* ungleich radikaler (bürger)kriegsähnliche Zustände anvisiert. Aber selbst diese rüden Zeilen propagieren nicht bedenkenlos die rohe Gewalt, sondern sind aus einer Abwehrhaltung heraus formuliert, die sich am Fanal des Blutmai, dieser in ihrer Unverhältnismäßigkeit der Mittel einzigartigen Demonstration der Staatsgewalt, entzündete und zu einer, im gleichen Maße unverhältnismäßigen Re-Aktion der in die Defensive gedrängten Proleten führt: zum offenen Widerstand, dem Klassenkrieg.

Vogel hat den Text *Für Unissono-Chor mit Begleitung des Blech und der Schlaginstrumente* vertont. Das Blech¹⁸ erfüllt indes nicht nur Begleitfunktion, sondern erhält großzügigen Raum für ein instrumentales Vor-, Zwischen- und Nachspiel.¹⁹ Das Vorspiel beginnt mit der für Vogel typischen Verunklarung des für die gesamte Komposition gültigen 2/4-Taktes durch einen latenten Dreiertakt, den vor allem Quartaufgänge der Tuba festigen. Eine dynamische Steigerung mündet nach wenigen Takten in die instrumentale Exposition der drei Gesangsmelodien durch die 2. Trompeten. Diese musikalisch eng aufeinander bezogenen Strophen bilden die kompositorische Basis des *Sturmbezirk* und sind nach dem Prinzip der Modellkonstruktion gearbeitet: Die rhythmisch stabilen, leicht faßlichen Modelle werden allein in ihrer Tonhöhendisposition flexibel gestaltet. Eine diastematische Verschiebung, die keiner Systematik unterstellt ist, aber zur Quarttransposition der Modelle oder einzelner ihrer Segmente neigt. Den Schluß jeder der drei Strophen bildet ein Fünftakter, der durchgängig identisch ist und gegenüber der variablen Modellreihung in den vorausgehenden beiden Phrasen Refraincharakter bekommt:

NB 7

- Diese drei Strophen werden in den jeweils davorgeschalteten Instrumentalteilen der fünfteiligen Komposition – häufig verkürzt – bereits durchgeführt:
- A – Instr. Vorspiel (T. 1 – 24 + 25 – 52 [a – a' – a''])
 - B – Gesang (T. 53 – 93 [a – a – a' – a'']) 1., 2., 3., 4. Strophe
 - C – Instr. Zwischenspiel (T. 94 – 170 + 171 – 197 [a – a' – a''])
 - B' – Gesang (T. 198 – 234 [a – a' – a'']) 5., 6., — Strophe
 - A' – Instr. Nachspiel (T. 235 – 254 [= 1 – 24] + 259 – 279 + 280 – 309 [Coda])

Die Begleitung des ersten Gesangsblocks läuft in allen drei Melodievarianten auf ein und derselben rhythmischen Modellkonstruktion: Zunächst dreimal eine Pfundnote mit Achtelabriß auf der nächsten 1,

NB 7 a (| d = |)
 fp

gefolgt von einer Achtelkette, die sich durch eine Punktierung und (in den Varianten jeweils unterschiedlich gesetzte) Achtelpausen gewissermaßen der Normierung widersetzt. Ebenfalls anders verläuft in jeder Variante die harmonische Struktur der zugrunde liegenden F-Tonalität. Allein der Refrain

ist konstant harmonisiert (in einer generell zu Virklängen aufgestockten F-Dur-Kadenzierung mit Doppeldominant-Einschub) und rhythmisiert (mit einem von der Akzentuierung der zweiten zur ersten Zählzeit wechselnden Pattern).

Das folgende instrumentale Zwischenspiel, zweiteilig angelegt, beginnt mit einem vierstimmigen Kanon, der thematisch von aufsteigenden Quartadditionen ausgeht:

NB 8



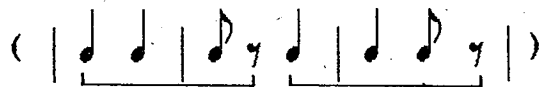
Aus der kanonischen Verdichtung löst sich die Exposition der ersten Melodievariante in den 2. Posaunen, gleichzeitig begleitet von einem 4/4-taktigen Modell in den 3. Posaunen

NB 9



und einem 3/4-taktigen in den ersten Trompeten und Posaunen.

NB 10



Diese Polyrhythmik wird in den folgenden beiden Melodievarianten, vorgelesen von Pos. 1 bzw. Tp 2, beibehalten und fällt bei Einsatz des zweiten Gesangsblocks in ein Begleitmodell zusammen, das durchweg Viertelschläge aneinanderreihet, diese aber phrasierungstechnisch als Dreier-Päckchen ausführen läßt.

NB 11



Die zumeist dreistimmige harmonische Basis dieses Gesangsblocks ist erneut f-tonal orientiert, jetzt aber zudem von einer chromatisch aufsteigenden Linieneinführung in den einzelnen Stimmen geprägt. Dieser neue Gestus reduziert die komplexe Struktur der ersten Begleitmodelle zugunsten einer klar formulierten Vorwärtsbewegung. Dabei wird durch die exakte Binnenstrukturierung der Viertelschläge (Phrasierung und Chromatik) indes nicht nur die Assoziation

einer rüde stampfenden Marschkolonnen verhindert, sondern vor allem der bewegende Eindruck einer existentiellen Bedrohung (Schlagzeugwirbel im ppp treten hinzu) und die Hoffnung auf einen gemeinsamen Abwehrkampf vermittelt, eine Hoffnung, die nach einer dynamischen Steigerung im laut gesprochenen „*siegt mit Rot Front!*“ ihr Ziel sieht.

Das instrumentale Nachspiel schließt sofort mit der Wiederaufnahme der Einleitungstakte an, allerdings nicht wie zu Beginn piano, sondern fortissimo ausgeführt und durch ein 3/4-Takt-Modell des Schlagzeugs verstärkt, das mit dem Rhythmusband des *Jungpionierschritt* identisch ist. Bis zum Schluß der Komposition läuft das Modell unablässig durch, während die Bläser nach der Wiederaufnahme eine 21-taktige, hoquetusartige Partie bringen, in der die einzelnen Instrumente jeweils nur das Zweiton-Motiv zum Voll- oder Halbtakt als aufsteigenden Quint- bzw. Sextsprung spielen. Die vielschichtigen Verknüpfungen dieses Motivs produzieren eine durchgehende Achtelbewegung, die in einen drei Takte gehaltenen, siebenstimmigen Akkord treibt. Diesem aggressiv vorgetragenen (Flutterzunge) und durch die Außenstimmen Es und Ges⁹ harmonisch geschärften C₇-Akkord folgt die Coda. Sie schließt sich über dem Dreiermodell des Schlagzeugs auf einer ständig repetierten, indes durch unreglementierte Pausen gebrochenen C₇-F₇⁹-Kadenz dynamisch ins ppp und beendet nach einer eintaktigen Generalpause mit zwei überraschenden fortissimo-Schlägen auf den reinen Dreiklängen C-Dur – F-Dur die Komposition.

Im gleichen Jahr, in dem die beiden Ausgaben des *Sturmbezirk Wedding* in Moskau erschienen, 1932 also, dirigierte Hermann Scherchen anlässlich eines Konzerts der Berliner Posaunisten-Vereinigung in der Städtischen Oper Berlin neben Werken anderer zeitgenössischer Komponisten auch die Uraufführung einer Komposition Vogels für Bläserorchester mit dem Titel *Sturmarsch*. Wie Heinrich Strobel im *Berliner Börsenkurier* berichtete: mit „*stürmischem Erfolg ... Der scharfe, fast drohende Marschrhythmus verhindert ein Umschlagen der dissonanten Harmonik, an der Vogel auch bei einem so sehr auf praktischen Gebrauch gestellten Stück festhält. Am Schluß ist das Schlagzeug geschickt*“ eingesetzt. Wie der letzte Satz schon vermuten läßt, handelte es sich hier tatsächlich um die Instrumentalfassung des *Sturmbezirk Wedding*, genauer um die (bis auf das Entfallen einiger Wiederholungen) gleiche und gleich instrumentierte Fassung, in der lediglich der Text nicht gesungen wurde. Hans Oesch, dessen eingangs erwähnter Vogel-Biographie die zitierten Sätze aus Strobels Konzertkritik entnommen sind,²⁰ weist auch darauf hin, daß es vom „*Sturmarsch eine Fassung für Bläserorchester und einstimmigen Chor (gibt), der den unterlegten Text des Marschliedes zu singen hat*“. Der Titel dieser Fassung, vor allem aber: Was der Chor textlich zu singen hat, bleibt unerwähnt, scheint für Oesch marginal, zumal diese Fassung allein im Manuskript existiere.²¹

Gleichviel! Der *Sturmarsch* jedenfalls bildet die Urfassung von Vogels *Rit-*

mica ostinata, die ebenfalls 1932 uraufgeführt wird und bei der Universal-Edition herauskommt.²² Dieses Orchesterwerk steht von der kompositorischen Aufgabenstellung und Arbeit mit seinem musikalischen Material den eingangs erwähnten *Zwei Etüden für Orchester* (*Ritmica funebre* und *Ritmica scherzosa*) von 1930²³ und dem 1932 geschriebenen und zwei Jahre später im Straßburger Exil revidierten *Ostinato perpetuo* so nahe, daß sie alle recht eigentlich – wie auch Oesch vorschlägt – zu *Vier Etüden für Orchester* zusammengefaßt werden sollten.

Die kompositorischen Umarbeitungen, die Vogel neben der Einrichtung für großes Orchester gegenüber dem *Sturmbezirk Wedding* bzw. dem *Sturm-marsch* vornimmt, sind verhältnismäßig gering. Die einstigen Instrumentalteile werden mit weiterem Material angereichert: Im kanonischen Mittelteil, jetzt als Trio bezeichnet, kommen 20 Takte hinzu (T. 243 – 275), die Einleitung stellt ein Streicher-Schlagzeug-Intro voran, das mit den Schlusstakten der *Etüde* eine weitere motivisch-thematische Verklammerung schafft. In den einstigen Gesangsteilen entfallen die strophischen Wiederholungen (*Sturmbezirk* T. 62 – 67, 77 – 81 und 207 – 211) und wird durchgängig die in allen Strophen identische refrainartige Fünftaktgruppe eliminiert. Hinzu kommt bei der Reprise (T. 286 ff.) eine triolische Nebenstimme in den tiefen Holzbläsern und Streichern, die die rhythmische Verunklarung weiter verstärkt.

Hans Oesch merkt bezüglich dieser drei Fassungen an: „*Der musikalische Aspekt, die Wirkung und die Funktion einer Komposition können sich für Vogel (...) ändern, wenn das Werk in einen anderen Rahmen gestellt wird, ein anderes Publikum erhält. Die kompositorische Idee kann dabei durchaus dieselbe bleiben.*“²⁴ Mir scheint indes Oeschs Prämisse durchaus spekulativ, daß sich für Vogel „*der musikalische Aspekt, die Wirkung und die Funktion*“ bei diesen drei Versionen jeweils geändert haben. Es zeugt wohl eher von der musikalischen Qualität der politischen Gebrauchsmusik Vogels, daß sie auch ohne Text bestehen kann oder wie Oesch sagt: „*dieselbe bleibt*“. Wohl kaum von ungefähr attestiert Hanns Eisler in seiner bereits zu Anfang erwähnten Konzertkritik dem Komponisten ein „*vorbildliches, großartiges Verhalten*“,²⁵ denn Vogels kompositorische Beiträge zur Arbeitermusikultur der Weimarer Republik sind musikalisch anspruchsvoll, unkonventionell und durchaus keine klassenkämpferische Konfektionsware.

Umso bedauerlicher ist es, daß außer den vorgestellten drei Kompositionen kaum etwas bekannt ist aus jenen letzten Berliner Jahren, in denen Wladimir Vogel sich als „*revolutionärer Komponist (...) in der Arbeitermusikbewegung praktisch betätigte*“,²⁶ während er seinen Lebensunterhalt als Kompositionslehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium verdiente. Vogel selbst äußerte sich – wie eingangs zitiert – nur beiläufig zu dieser interessanten und wohl auch turbulenten Zeit seines Lebens, sein Biograph nahm davon praktisch keine Notiz.

Anmerkungen

1 Hanns Eisler. *Musik und Politik, Schriften 1924 – 1948*, Textkritische Ausgabe von G. Mayer, München 1973, S. 139.

2 H. Oesch, Wladimir Vogel, *Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern 1967.

3 Zit.n. H. Traber, *Exil und innere Emigration. Über Karl Amadeus Hartmann und Wladimir Vogel*, in: H. Traber / E. Weingarten (Hrsg.), *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, Berlin 1987, S. 171 f.

4 Ernst Hermann Meyer. *Konflikte, Erinnerungen. Gespräche. Kommentare*, hrsg. von D. Brennecke und M. Hansen, Berlin 1979, S. 113.

5 Ebd.; Kampfgemeinschaft meint die Pfingsten 1931 unter der Führung von Hanns Eisler, Karl Rankl und Ernst Hermann Meyer gegründete Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger (KdAS), die sich mit dem Anspruch der Abwehr reformistischer Bestrebungen, des „*Spißbürgergesabbers*“ (*Hanns Eisler. Musik und Politik*, a.a.O., S. 111), vom Deutschen Arbeiter-Sängerbund (DASB) abspaltet. Die KdAS war – wie Günter Mayer schreibt – eine Unterabteilung der IFA, der von der KPD inspirierten, 1929 gebildeten Dachvereinigung verschiedener künstlerischer Organisationen, ähnlich wie der BPRS und der ATBD. Ihr eigenes Organ hatte die KdAS in der Zeitschrift *Kampfmusik*, deren Chefredakteur Ernst Hermann Meyer war.

6 Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo 1931 (VNr. 12369), 1000 Exemplare.

7 Cf. *Der heimliche Aufmarsch* auf NOVA 885004 oder Pläne S 77101.

8 Arbeiter-Kult Nr. G 10 (B-Seite: *Lied von der Roten Armee*, gespielt von der R.F.B.-Kapelle der 16. Abteilung, Berlin).

9 *Vorwärts und nicht vergessen. Musik der Arbeiterbewegung in Dokumentaraufnahmen*, ETERNA 810052.

10 Eine zu Unrecht in Vergessenheit geratene satirische Weinert-Vertonung, deren – allerdings für heutige Ohren sehr wunderliche – Originalaufnahme mit Weinert, der ‚Gruppe Junger Schauspieler‘, der Agitproptruppe ‚Die Stürmer‘ und Eisler am Klavier noch existiert.

11 W. Fuhr, *Proletarische Musik in Deutschland 1928 – 1933*, Göttingen 1977, S. 225.

12 Beispielsweise beim 1. Konzert der KdAS (cf. Anm. 5) am 11. Januar 1932 im (überfüllten) Saalbau Friedrichshain in Berlin, vorgetragen vom Arbeiterchor ‚Groß-Berlin‘. Bei diesem Konzert erklang neben dem *Heimlichen Aufmarsch* noch eine weitere Chorkomposition Vogels, vorgetragen vom Frauen- und Mädchenchor Wedding; leider ist der Titel nicht überliefert (cf. Fuhr, c.1., S. 156 f.).

13 So sang anlässlich eines von Hermann Scherchen geleiteten Konzerts in der Singakademie der bekannte ‚Berliner Schubert-Chor‘ unter Helmut Koch, dem Nachfolger Karl Rankls, neuzeitliche Kampflieder, darunter neben Hanns Eislers *Solidaritätslied* und Klaus Pringsheims *Arbeiterlied* auch den *Jungpionierschritt* (mit Schlagzeug) (cf. I. Lammel, *Arbeitermusikultur in Deutschland 1844 – 1945. Bilder und Dokumente*, Leipzig 1984, S. 126, Dok. 193).

14 Diese beiden Ausgaben erschienen 1931 im Berliner Verlag für Arbeiterkultur in der Reihe *Lieder der Kampfmusik* und 1932 im Moskauer Verlag Ogiz. Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo (mit einer russischen Textübertragung von T. Sikorskaja). Eine Fassung für einstimmigen Chor und Klavierbegleitung, 1932 im Verlag für Arbeiterkultur erschienen, ist nicht erhalten.

15 *Links den Kurs*, 1stg. Lied und Kl. (Verlag für Neue Musik, Berlin o.J.).

16 Cf. Th. Kurz, *Blutmai. Sozialdemokraten und Kommunisten im Brennpunkt der Berliner Ereignisse von 1929*, Berlin-Bonn 1988.

17 Hans Schwalm, der aus Berlin-Charlottenburg stammt und in jener Zeit der „*Bewacher*“ und „*Beschützer*“ Johannes R. Bechers war, nannte sich später Jan Petersen. Er schrieb die bekannte Chronik über das Leben im Nazi-Deutschland, *Unsere Straße*, und war bei dem im Juni 1935 in Paris veranstalteten Internationalen Schriftstellerkongreß für die Verteidigung der Kultur der berühmte „*Mann mit der schwarzen Maske*“, der „*geheime, illegale Schriftstellerdelegierte aus Nazideutschland*“ (J. Petersen, *Die Bewährung. Eine Chronik*, Berlin und Weimar 1975, S. 396 ff.).

18 Zweigeteilte Trompeten, dreigeteilte Posaunen (beide z.T. doppelt besetzt) und Tuba.

19 Die 18-seitige Partitur erschien 1932 in 500 Exemplaren im Moskauer Verlag Muzgiz (VNr. 13752). Die ebenfalls 1932 vom selben Verlag (VNr. 13729) in 5000 Exemplaren herausgegebene Fassung für Gesang und Klavier ist ein gekürzter Auszug aus der Bläserfassung. Die instrumentalen Teile sind vollständig gestrichen, ein kadenzierendes „*Rot-Front*“ in mehrfacher Wiederholung als Schluß angehängt. Die letzten beiden Strophen sind allein als Text mit der irreführenden Numerierung 3 und 4 abgedruckt, ihre anderslautende Melodiegestaltung in der Bläserfassung bleibt unberücksichtigt.

20 Cf. H. Oesch, op. cit., S. 55. Eine weitere Aufführung erlebte der *Sturmmarsch* anlässlich der von Hermann Scherchen 1933 in Straßburg initiierten 1. Arbeitstagung unter dem Motto *15 Jahre neue Musik* (cf. ib., S. 59).

21 Cf. ib., S. 54.

22 Universal-Edition No. 10.405; die Uraufführung fand unter Leitung von Georg Szell in Prag statt.

23 Die *Zwei Etüden* wurden im Februar 1931 anlässlich des Musikfestes des ADMV in Königsberg unter der Leitung von Hermann Scherchen uraufgeführt.

24 H. Oesch, op. cit., S. 54.

25 H. Eisler, op. cit., S. 139.

26 Ib., S. 170.