

Wolfgang Fritz Haug

**Hans Faust und Hans Wurst
in Eislers Version der Faust-Sage¹**

Das Urteil, das von der Führung der Sozialistischen Einheitspartei 1953 gegen Eislers Libretto zu einer Faust-Oper² gefällt wurde, ist, wie heute auch von derselben Partei gesehen wird, falsch gewesen, Ausdruck genereller Fehler in der Kulturpolitik und im Verhältnis zur Intelligenz. Das Urteil kassieren, seine Fehler kritisieren, heißt nicht blind sein für die Fehler des Eislerschen Stücks, die wiederum kein Hindernis sein müssen, das Faustus-Stück für ein ausgezeichnetes, spielbares, anregendes Theaterstück zu halten. Unter den Vorwürfen, die 1953 das „Neue Deutschland“ gegen das Stück erhoben hat, findet sich gleich an zweiter Stelle — nach dem Vorwurf der Zerstörung der klassischen Faustgestalt — der folgende:

„Im ‚Johann Faustus‘ finden wir aber mehr als einen Angriff auf unsere wertvollsten klassischen Traditionen. Die Marionettenfigur des Hanswurst aus dem alten Puppenspiel, die in Goethes ‚Faust‘ nicht enthalten ist, weil sie in seiner Konzeption keine Funktion mehr haben kann, führt Eisler wieder ein und macht aus ihr eine Art vulgärmaterialistischen Sancho Pansa, dessen Devise lautet: Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.“³

Wenn nun im Folgenden hauptsächlich dieser Figur und ihrem Zusammenhang mit der des Faustus bei Eisler nachgegangen werden soll, so ohne den Anspruch einer philologischen oder theatergeschichtlichen Fundierung. Die Spezialisten, falls sie ihre Aufmerksamkeit einmal den hier angesprochenen Zusammenhängen zuwenden sollten, werden zweifelsohne auf ungleich sicherer Materialgrundlage arbeiten können.

In Alexander Abuschs Angriff auf Eislers Faust-Libretto⁴ fand er auch Worte der Würdigung „gewisser positiver Elemente“ im einzelnen. „Unzweifelhaft“, schrieb er, sei es Eisler „gelingen, anknüpfend an alte

¹ Ausgearbeitete Fassung eines zur Uraufführung des Eislerschen Faust-Librettos fürs Programmheft des Tübinger Landestheaters verfassten Beitrags. Aus: Argument-Sonderband, AS 5, *Hanns Eisler*, Karlsruhe 1975, 261-77. Die zwischen / // angegebenen Ziffern beziehen sich auf die Paginierung in AS 5.

² Hanns Eisler, *Johann Faustus, Oper*, zit. n. der Originalausgabe im Aufbau-Verlag, Berlin/DDR 1952.

³ Redaktionskollegium, *Das „Faust“-Problem und die deutsche Geschichte. Bemerkungen aus Anlass des Erscheinens des Operntextes „Johann Faustus“ von Hanns Eisler*, in: *Neues Deutschland*, 14.5.1953.

⁴ Alexander Abusch, *Zu Hanns Eislers „Johann Faustus“*, in: *Sinn und Form*, Heft 3—4, 1953, S. 188.

deutsche Volkslieder, einige Gedichte voll revolutionärer Kraft und von großer lyrischer Schönheit in seinen Operntext einzufügen, so zum Beispiel das Junkerlied, die Confessio des Renegaten, die Orpheus-Arie und das Lied des Knaben am Schluss. Diese Gedichte sind (trotz der Anklänge an das Vorbild Bertolt Brecht in der Confessio) erstaunlich für einen Dichter, der zum ersten Male hervortritt." Und Abusch fügt die ungewöhnliche, fast vorwurfsvolle Forderung an — die an Goethe zu richten ihm nie eingefallen wäre —: „Da aber das Bauernlied ein Stück aus dem historischen Lied vom ‚armen Kunrad‘ ist, wünschte man eine präzise Angabe des Autors, welche Dichtungen eine Wiedergabe verschollener Volkslieder sind und bei welchen es sich um originale Schöpfungen Eislers handelt." So ungewöhnlich, wie gesagt, eine derartige Forderung an einen Dichter ist — man stelle sich etwa vor, Brecht hätte mit Fußnoten arbeiten müs/263//sen! —, so gern hätte auch der Verfasser der folgenden Notizen im einzelnen beobachtet, aus welchem Quellenmaterial Eisler geschöpft und wie er es umgeformt hat.

I. Zum Unterschied von Hanswurst und Kasperle

Aus Eislers Stellungnahme in der Diskussion um sein Faust-Libretto geht hervor, dass es besonders die Figur des Hanswurst war und die Szene, in der dieser mit seinem „Perlicke-Perlacke!" die Teufel herbeizitiert und wieder verschwinden lässt und sie dabei mit dem Besen auf den Kopf schlägt, was ihm, Eisler, Lust gemacht hat, das Puppenspiel vom Doktor Faustus zu komponieren. „Ich sah dann aber, dass es denn doch nicht ginge, Hanswurst dem Faust gegenüber als positive Figur hinzustellen. Gewiss ist Hanswurst eine der volkstümlichsten Figuren — nicht unähnlich Sancho Pansa oder Leporello — aber positiv ist er nicht. Das ungleiche Verhalten Fausts und Hanswursts dem Teufel gegenüber konnte nur dargestellt werden, wenn beiden gegenüber eine echt positive Figur tritt." Eisler „schrieb also, statt das Volksbüchlein zu komponieren, eine neue Version der Faustsage". In ihr sind dem tragischen Faust und seinem komischen Diener Hanswurst der Revolutionär Thomas Müntzer und die revolutionären Bauern positiv gegenübergestellt.

Um die Eigenart der Figur des Hanswurst und ihrer Ausprägung bei Eisler sich deutlich zu machen, ist es nützlich, sie mit der Kasperlefigur zu vergleichen, die etwa in der von Simrock hergestellten Fassung des Puppenspiels dem Faust als Diener beigegeben ist.⁵ Die Figur umfasst dort verschiedene — z.T. heterogene — Rede- und Verhaltensweisen, denen nur eines gemein ist, dass sie allesamt zum Lachen bringen sollen. Unter den

⁵ *Doktor Johannes Faust*, Puppenspiel in vier Aufzügen. Hergestellt von Karl Simrock, in: *Die Faustdichtung vor, neben und nach Goethe*, Bd. 1, Berlin 1913. Goethe-Bibliothek, hgg. v. K. G. Wendriner.

Sprachwitzen dominieren die Umkehrwitze. In ihnen wird das Normale, alltäglich Angebrachte, einfach auf den Kopf gestellt. In seinem Arbeitsvertrag mit Faust verlangt Kasperle einen Lohn von 36 Groschen und ein Trinkgeld von 20 Goldgülden. Oder er bringt systematisch Vor und Nachteil, Ursache und Wirkung usw. durcheinander. Wer darüber lacht, lacht über Fehlleistungen, die sich im Alltag traumatisch rächen; er belacht sie als Blödigkeit am andern, es mag noch die Angst mitschwingen, sie selber zu begehen.

In der systematisch — fast mechanisch — verkehrten Widerspiegelung der wirklichen Zusammenhänge in den Redeweisen des Kasperle genießt sich aber auch lachend eine unmögliche Freiheit von der „Ordnung der Dinge“ und der praktischen Notwendigkeit, dieser Ordnung entsprechend zu reden und zu handeln. Beim Kasperle kommen hinzu drollige Versprecher, Blötheiten, über die Generationen von Zirkusbesuchern gejubelt haben, wenn der Dumme August sie produzierte. Er liest „Katzpudel“ anstelle von „Kapitel“, spricht von seinem „Vater Papa“. Seine Lügen sind so fadenscheinig, dass sie nur dazu da sind, die Wahrheit durchscheinen zu lassen. „Ich kann alles verschweigen“, sagt er bei der Aushandlung seines Arbeitsvertrags beim Doktor Faust, „sonderlich, was ich nit weiß“. So lustig diese Figur ist, so „abstrakt“ ist sie. Sie ist im Grunde nichts anderes als eine der Personifikationen des Spaßmachens. Der Spaßmacher — sein Name sagt es — verkörpert nichts anderes als die Funktion, /264// einem Publikum Spaß zu machen — was immer dem Publikum Spaß macht. ,

Seine Figur ist deshalb ganz von der Lachlust des Publikums her konzipiert, bzw. auf dessen lachende Rezeption hin, und ist also nicht von irgendeiner darzustellenden wirklichen Gestalt oder Verhaltensweise bestimmt, sondern eben von der Aufnahme einer Darstellung durch ein Publikum. So dient auch Kasperle gänzlich *dem Wunsch, zum Lachen gebracht zu werden. Insofern ist es nicht überraschend, dass diese Figur auch im Faust-Puppenspiel heterogene Bestandteile anorganisch in sich vereinigt. Vor allem ist es nicht ohne tiefere Bedeutung, wenn Kasperle den Teufel, der ihm seinen üblichen Kaufvertrag „Teufelsdienste gegen Seele“ anbietet, mit dem Hinweis schachmatt setzt: „Eine Seel hat Kasperle nit.“ Was einer nicht hat, kauft man ihm nicht ab, deshalb ist der Teufel dem Kasper gegenüber machtlos.

In der Theatergeschichte gehen die Figuren ineinander über, Hans Wurst wird nicht nur zum Wurstel, sondern auch zum Harlekin und zum Kasperle. Die Namen der Figuren decken zum Teil gleiche Verhaltensweisen. Dennoch lohnt es sich, ihre Herkunft und Bedeutung zu beachten. Während der Kaspar früh der Name eines Kobolds, später der Kasperlefigur ist, also an beiden Extremen auf Personifikation von etwas Abstraktem hindeutet, weist der Name Hans Wurst auf gesellschaftliche Wirklichkeit. Wurst ist die am ehesten erschwingliche Fleischspeise. Die Verwandten des Hans Wurst heißen nach

verwandter Volksnahrung, sein englisches Double nach dem Salzhering, sein französischer Bruder nach der Suppe. Die Figur, die nach der Volksnahrung heißt, verkörpert die verbreitete plebejische Haltung, sich auf Konsum zu orientieren und auf den Lieben Gott und alle Haupt- und Staatsaktionen zu pfeifen. Zu sagen: die Brüder Pickelhering, Wurst und Potage orientieren sich auf den Konsum, ist zu allgemein und wahrscheinlich, zu sehr gegenwartsbezogen, denn diese Figuren beziehen sich hauptsächlich aufs Essen. Auch der Kasper des Faust-Puppenspiels bei Simrock tritt u. a. mit diesem Charakter auf. „Sauerkraut und Rüben / Die haben mich vertrieben / Hätt meine Mutter Fleisch gekocht / So wär ich bei ihr blieben.“ Während beim Kasperle dieser Zug aufgrund seiner Publikumswirksamkeit neben anderen Charaktermerkmalen herspielt, wird er bei Hans Wurst zentral. In dieser Figur wird die Haltung dessen, der sich hänseln lässt, wenn er nur seine Würste bekommt, und dem alles andre mehr oder minder Wurst ist, zwischen Einverständnis und Kritik in der Schwebe gehalten. Insgesamt kann man sagen, dass diese Figur — im Gegensatz zu der des Kasperle — in der Anlage *realistisch und kritisch* ist. Darüber hinaus ist sie „historisch“ in dem Sinne, dass sie nicht nur in der Theatergeschichte ihren Platz hat, sondern auch und zunächst in der Geschichte der ideologischen und politischen Kämpfe in der Epoche der frühbürgerlichen revolutionären Prozesse. Während der Reformationszeit war der Name „Hans Worst“ ein Kampfbegriff. Luther, der ihn als Schimpfwort (neben hundert anderen Schimpfwörtern) gebraucht, betont in seiner Schrift „Wider Hans Worst“ von 1541, „das dis wort / Hans Worst / nicht mein ist / noch von mir erfunden / Sondern von andern leuten gebraucht wider die groben tolpel / so klug sein wollen / doch vngereimbt vnd vndgeschickt zur Sachen reden /265// vnd thun. Also hab ichs auch offft gebraucht / sonderlich vnd allermeist in der Predigt.“ Möglicherweise klingt in „Worst“ die Bedeutung von „verwirrt“, „verdreht“ an, und möglicherweise ist die positive Beziehung aufs plebejische Essen spätere umdeutende Ausgestaltung der Figur.

II. Eislers Konkretisierung des Hanswurst

Eisler baut die realistischen Ansätze der Figur des Hanswurst entschieden aus, konkretisiert sie gesellschaftlich und in ihrer Weltanschauung und individualisiert sie. Er bewirkt damit zweierlei: Erstens verschärft er dadurch den Widerspruch im Lachen über Hans Wurst, indem er in dieser Figur eine im Zuschauerraum vertretene Haltung, also den Hanswurst im Zuschauer, auf die Bühne bringt. Zweitens stellt er zwischen den Figuren des Hans Faust und des Hans Wurst einen inneren Zusammenhang her.

Eislers Hans Wurst — sein Name ist ihm Programm. „Ich heiße Hans und noch so etwas dabei, so was Rundes, so was Kurzes, so was Wohlschmeckendes, so was, ohne was der Mensch kein Mensch ist.“ Seine Weltanschauung besteht im wesentlichen aus der Orientierung auf Essen und

Trinken. Alles andere als die Wurst, „ohne die der Mensch kein Mensch ist“, ist ihm — Wurst. Nicht unbedingt in negativem Sinn. Wenn er satt ist, genießt er auch sublimierte Würste. „Bin ich satt, hör ich gern Musik.“ In dieser Mehrdeutigkeit, Verfressenheit, Wurstigkeit und komische Wurstartigkeit alles Höheren zugleich ausdrückend, benennt sein Name sein Wesen. Als Eisler die Figur umprägte, mag er u. a. Aspekte einer Haltung im Auge gehabt haben, die nach der Zerschlagung des deutschen Faschismus von außen unter den Deutschen sehr verbreitet war und die sich in dem Spruch artikuliert: „iss und trink, solange dir's schmeckt, / schon zweimal ist uns 's Geld verreckt.“ Der Eislersche Hans Wurst ist allerdings sowohl allgemeiner als auch individualisierter, als dieser aktuelle Bezug es andeutet. Die Komik der meisten seiner witzigen Aussprüche beruht darin, dass er eine politische, moralische und sogar ästhetische Bewertung aller Dinge zur Schau stellt, die vom Essen als oberstem Wert ausgeht. Auch wer an der Haltung bloßer Verfressenheit ihr Unglücklich-Borniertes wahrnimmt, kann über Eislers Hans Wurst lachen, weil sein gewöhnlicher egoistischer Materialismus positive Züge hat. Dass dem so ist, tritt in zwei Szenen besonders hervor. Die erste ist die bereits erwähnte „Rüpelzene“, worin Hans Wurst zufällig lernt, die Teufel zu beschwören, dabei aber von diesen „braunen Verbrechern“ ganz unbeeindruckt bleibt, ihnen weder die Hand gibt, noch irgendwie für sie in ihrem Sinne ansprechbar ist. Er hetzt sie hin und her mit der Beschwörungsformel „Perücke — Perlacke!“, wobei er unter unmäßigem Lachen „immer den zunächst stehenden Teufel mit dem Besen auf den Kopf haut“. Die Szene ist eng an die des Puppenspiels angelehnt, desto bezeichnender sind die Unterschiede: Die aktive, kritische Bedeutung von Hans Wursts Umgang mit den braunen Verbrechern ist eindeutig herausgearbeitet; alles dieser ins Antifaschistische konkretisierten Bedeutung Blödelnd-Widerstrebende der Kasperle-Figur ist konsequent weggelassen, sogar die an sich genau in die Konzeption des Hans Wurst passende Beziehung aufs Essen. Im Puppenspiel fragt Kasperle die Teufel, als die ihm ihre Dienste anbieten: „Mich bedienen? Was habt /266//ihr denn Gutes gekocht?“ Die Teufel bzw. Geister antworten: „Eisen und Stahl, Pech und Schwefel.“ Darauf Kasperle: „Da mag der Daus mit euch essen.“ Im Fortgang ist die Szene des Puppenspiels unvergleichlich konturloser als die Eislersche. — Die zweite derartige Szene, in der Eislers Hanswurst den Teufel überlistet, ist die, worin die Bedingungen seiner Rückführung aus Atlanta nach Wittenberg ausgehandelt werden. Die „Finsterblickenden“ stellen ihm, dem Bruder Lustig, nach. Er hat das Schlimmste, die Verhör-Folter zu befürchten. Der Teufel versucht ihn zum Kaufvertrag zu erpressen: Rückführung gegen Verschreibung der Seele. Im Puppenspiel windet sich Kasperle mit dem Hinweis auf seine Seelenlosigkeit heraus. Ganz anders und großartig ins Plebejisch-Realistische gewendet bei Eisler: „Ich hab nur eine kleine bescheidene, verfressene Seele“, erwidert Hanswurst, „aber ich häng an

ihr, weil mir sonst das Essen nicht schmecken tät." Seine Verfressenheit ist also nicht nur etwas Negatives, Wurstiges, da ist „Seele“ darin, und sie lässt ihn dem Teufel widerstehn⁶. Nun dreht er den Spieß herum, nutzt die Zwangslage des Teufels aus, der höhere Anweisung hat, den Hanswurst zurückzutransportieren, und zwingt dem Teufel den Hanswurst-Pakt auf — das komische Gegenstück zum Teufels-Pakt Fausts. Zuerst schlägt er ein Abschiedsgeschenk für Grete heraus. Dann fordert er ein sicheres Einkommen: „Kann ich ins Ungewisse reisen? Soll ich denn immer vor der Zukunft zittern? Meine Mutter selig hat immer gesagt: Hänchen, mach nichts umsonst, sei ein gutes Kind! Drum möcht ich ein Beamter werden, denn auch als Greis muss ich essen können, bitte sehr!“ So handelt er sich eine Nachtwächterstelle ein. Auch diese Szene lehnt sich dem Stoff nach (Hanswurst-Pakt und Nachtwächterstelle) eng ans Puppenspiel an, und ist dennoch auf vollkommen andere, sowohl realistische als auch aktuelle Grundlage gestellt und auch immanent unvergleichlich konsequenter durchgeführt.

In der Art, wie Hanswurst seinen Pakt aushandelt und sich geschickt in dieser Verkehrsform bewegt, zugleich im Ausspielen seines Dienerstatus, zeigt er Züge, die an Eulenspiegel erinnern. Eulenspiegels hervorragende Wesenskraft ist die Beherrschung der formalen Regeln und Kniffe des Kauf- und Verkaufvertrags⁷. Als Lohnarbeiter, also als Verkäufer seiner eignen Arbeitskraft, ist Eulenspiegel ein Meister darin, die Vertragsbestimmungen sowie die Anweisungen seines jeweiligen Herrn gegen denselben

⁶ Im Gegensatz zu seinem Herrn, dem Faust, verschreibt Hanswurst dem Teufel seine Seele *nicht*. — Die Zeitschrift „Kunst und Gesellschaft“ greift hier korrigierend ein. Über den Hanswurst in Eislers „Faustus“ schreibt sie: „Mit /267// dieser Figur, die sich dem Teufel ebenso verschreibt wie sein (sie!) Herr und als Nachtwächter schließlich eine Anstellung im Staatsapparat findet, charakterisierte Eisler das Wesen des Ökonomismus innerhalb der Arbeiterbewegung.“ (KuG, Heft 20/21, 1973, S. 162) Angesichts dieser Identifizierung des Hanswurst als Personifikation des Ökonomismus wird verständlich, dass er genau wie Faustus vom Teufel geholt werden muss. Ein paar Seiten weiter heißt es: „Besondere Schwierigkeit bereitet die Darstellung Hanswursts. Mit seiner skrupellosen Lebenstüchtigkeit ist er Faustus überlegen, aber gleichwohl nicht positiver Gegenspieler. Seine Lustigkeit muss als kalkulierte Humorigkeit dargestellt werden, wie sie reformistischen Arbeiterverrättern vom Schlage Herbert Wehners eigen ist.“ (Ebd., S. 168) — Zur Erinnerung noch einmal Eisler: „Mein Dr. Faustus soll eine Oper werden, die mit dem Volk auf Du und Du steht, die die volkstümlichen Elemente des Volksschauspiels neu zu formen versucht, die Figur des Hanswurst, das Volk, wieder einführt...“ — Mit „Kunst und Gesellschaft“ ist nicht zu spaßen. Die plebejischen Späße werden lehrhaft erledigt (ohne tiefere Bedeutung hätten sie kein Existenzrecht), die Volkstümlichkeit wird rundherum abgestritten und dekretiert, „dass das Stück politische Funktion nur für ein interessiertes Intellektuellenpublikum hat“ (S. 169). Ein Glück, dass Eisler es seinerzeit nicht auch noch mit dieser Linie zu tun kriegen konnte!

⁷ Vgl. meine Notiz über Eulenspiegel, in: *Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur*, Argument-Sonderband AS 3, 1975.

auszuspielen. Darin besteht seine Technik des Wörtlichnehmens, eine Technik, die übrigens auch der epikureische Faust des Volksbuchs gelegentlich zur Anwendung bringt.

Der Faust des Volksbuches, dessen diesseitige, genussfreudige — und als solche auch reale Befriedigung findende — Komponente im Puppenspiel-Faustus vollkommen getilgt ist, verschafft sich durch seine Vertragskünste materielle Vorteile. Seine Scherze haben oft die Struktur von Handelsverträgen, in denen seine eigene Position so formuliert ist, dass die andern in der Erwartung leicht verdienten Gewinns einwilligen, wodurch Faustus sich ihr Gut — *i. B.* ein Fass Wein zu Leipzig — aneignen kann. Der Verkehrsform des Tauschs entsprechend, herrscht bei der Aushandlung das Prinzip beidseitiger Freiwilligkeit, die aber, sobald der Handel erst einmal abgeschlossen ist, in Vertragszwang umschlägt. — Eislers Hanswurst spielt wie Eulenspiegel — und übrigens auch wie der Schwejk⁸ — als „Arbeit/267//nehmer“ seine Verantwortungslosigkeit, soweit er unterm Befehl seines „Arbeitgebers“ Faust steht, als Trumpf aus. Aber die gesellschaftlichen Gegensätze haben sich seit der vorreformatorischen Zeit des Eulenspiegel so verschärft und sind in Gestalt der Reformation und der bewaffneten antifeudalen Revolution (genannt „Bauernkriege“) aufgebrochen, so dass Eulenspiegeleien als Position nicht mehr haltbar sind.

Die Wurstigkeit ist der Preis, und sie ist ein anderer Name für Verrat. Zwar wegen ihm „braucht keiner verbrannt werden“; aber er wird auch nichts dagegen tun, dass andere verfolgt, gefoltert, verbrannt werden, weil sie die Wahrheit verbreitet oder aus ihr praktische Konsequenzen gezogen haben. Den Fischer ängstigt er und zwingt ihn zur Flucht mit der lauernden Andeutung von Verrat, nachdem er ihn bei der Arbeit das Lied der revolutionären Bauern hat singen hören; und er gibt ihn dann dem Wagner preis, dem er die Geschichte brühwarm und mit Namensnennung erzählt. Seinen Herrn verrät er für ein Trinkgeld, wobei er die Bedingung der Verschwiegenheit formal einhält, indem er wortlos eine Faust zeigt. Die Bauern verrät er, indem er sich vorsichtig im unpolitischen Abseits hält. Das Küchenmädchen Grete verrät er, indem er sie an seiner Stelle den Agenten des Herrn von Atlanta überlässt. Als Kollege des Stadtbüttels, als kleiner Beamter also, wird er gute Miene zum bösen Spiel machen, wenn dieser die Besitzlosen jagt. Bei alledem wird er immer mehr oder weniger muntere Sprüche machen, die voll von Aufgeklärtheit und Mutterwitz sind. Seine Haltung ist von Eisler konsequent gezeichnet. Da sich bei einem solchen Hanswurst alles um den Konsum dreht, wenn auch um dessen humanste, unmittelbarste Form, das Essen und Trinken, verrät er alles, was diesen Konsum gefährden könnte. Er kennt nur eine Art von Treue, nämlich die

⁸ Vgl. dazu meinen Essay >Das Umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk<, in: *Bestimmte Negation*, Frankfurt/M 1973.

zum eigenen Leib. „Hier sitz ich, ich kann nicht anders!“ sagt er beim Gebackenen, ein sich selbst parodierendes Gegenstück zu Luther — und doch nicht nur ein parodistisches Gegenstück, denn auch in diesem seinem Verhalten ist Standhaftigkeit darin, hat ihn doch der Teufel mit Verfolgung und Folter durch die Agenten des Herrn von Atlanta geschreckt und zum Verkauf seiner Seele, d. h. zum Agentendienst, zu erpressen versucht. „Wenn ich drei Tage nichts im Magen hab“, bekennt er dem Küchenmädchen, „dann sag ich auch immer: Schön, Hänschen, schön hast du wieder deinen Leib verraten, du Feigling du!“ Mut, Treue, Schönheit — also Moral und Ästhetik — beziehen sich auf sein unmittelbarstes leibliches Interesse, das Essen. Mit Eulenspiegel hat er gemein, dass die Geschlechtslust keine Rolle spielt. Den Leib verraten heißt für ihn nur den Magen verraten. Mit Grete verbindet ihn das, was man ein Bratkartoffelverhältnis nennt. Seine Liebe geht durch den Magen, durch den Gaumen. Bei alledem entbehrt sie nicht gewisser Züge von Sublimation auf Grundlage der Satttheit.

Hanswursts Witze sind so oppositionell wie die Opposition gegen alle Bedrohungen dieses seines unmittelbarsten Interesses; und sie sind so anpasserisch, wie dieses Interesse des Magens es jeweils verlangt. Er ist gegen den Krieg — zumindest dagegen, selber in den Krieg zu ziehen —, auch wenn er als Soldat satt zu essen bekäme; er ist dagegen, weil er dabei sein Leben riskieren müsste und damit wiederum die Grundlage seines bestimmenden Interesses. Deshalb desertiert er aus den Diensten eines der adligen /268// Bauernschlächter, des Bischofs von Salzburg und zieht in die bürgerliche und protestantische Stadt.

„Warum bist du zu uns gekommen?“ fragt ihn misstrauisch Wagner. „In den Wirtsstuben“, erwiderte Hanswurst, „hats plötzlich geheißen: Auf, nach dem Osten, dort habens einen neuen Glauben und eine neue Fahn. Ich war nicht zu halten und bin nach dem Osten. Schon die Fahn hat mir gefallen, so edel; auf der war ein Weinkelch gemalt, und erst der Glaube! Beim Abendmahl darf der Pfaff den Wein nicht allein saufen, er muss ihn mit der Gemeinde teilen. Ich hab sofort Verständnis für diesen neuen Brauch gehabt.“ Aber ebenso wie er von der Seite des Adels desertiert, so hält er sich heraus aus dem Kampf gegen Ausbeutung, Hunger, Not, Unterdrückung, der zugleich nationaler Befreiungskampf war. Er hält sich heraus, obwohl die Ziele dieses Befreiungskampfes ihm nicht zuwider sind. Er verhält sich nach dem Motto: Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um. Diese Verhaltensweise hat er mit Ungezählten gemein, gerade im Deutschland des Faschismus und in der nachfaschistischen Restauration mit dem „einmal-in-der-Partei-und-nie-wieder“ der Millionen „von der Politik gebrannten Kinder“. Was ihn unterscheidet und wenigstens zum lustigen und listigen Bruder macht, was zudem eine Hanswurstvariante von plebejischem Klassenbewusstsein darstellt, ist die Rückhaltlosigkeit, Schamlosigkeit, mit der er sich zu seiner

Haltung und zu seinem Magen bekennt. Er macht sich und andern nichts vor über seine Klassenzugehörigkeit; aber indem er mit ihr einverstanden ist und nur die bequemste Lage in ihr sucht, bleibt sein Egoismus innerhalb der Grenzen des Ausgebeutetseins. Seine Verfressenheit ist eine Variante des Interesses, das innerhalb der Grenzen der sozialen Unterdrückung stehen bleibt. Auch seine Witze bewegen sich innerhalb dieser Grenzen. Andererseits machen seine Späße vor ihnen nicht halt. Er gibt sich dem Gelächter preis und zieht dabei — solange es nicht brenzlich wird — so allerlei ins Gelächter hinein. „Schön bist du nicht, mit deiner Kartoffelnasen“, sagt Grete zu ihm, „aber du bist lustig, und ich seh's gern, wenn einer lustig ist.“

III. Hans Wurst und Hans Faust

Hans Faust und Hans Wurst, der humanistische Bürger und sein verfressener, allem Idealen grundsätzlich ablehnend gegenüberstehende Diener und spätere Staatsdiener, ergänzen einander. Beide halten sich heraus aus dem Befreiungskampf der Bauern, der ja historisch zugleich ein Kampf um einen einheitlich-nationalen modernen Staat war. Nicht dass sie die Ziele dieses Kampfes nicht teilen. Sie wenden sich „nur“ gegen die Form des Kampfes, gegen die revolutionäre Gewalt. „Der Luther hat recht gehabt“, lässt Eisler seinen Faust sagen. „Man hätte nicht zu den Waffen greifen sollen.“ Aber keine der beiden Figuren, weder die faustische noch die wurstige, will an und für sich Herrenknecht sein. Ihre Parteilichkeit ist die des Sich-Heraushaltens aus Kämpfen, bei denen es kein Sich-Heraushalten gibt. Sich in solcher Situation gegen den bewaffneten Kampf um Demokratie und Freiheit wenden, heißt den bewaffneten Kampf *gegen* Demokratie und Freiheit unterstützen. Von dieser Art ist ihre Parteilich/269//keit und ihr Verrat. Als ideenabweisender Fressack kann der Hanswurst sich konsequenter heraushalten als der humanistische Ideologe. Denn dessen Wesenskraft entspricht es, aktive Propaganda gegen den Befreiungskampf zu entfalten, er kann gar nicht anders. Als sein Ideal formuliert Faust zwar: „Unbekümmert um die Kämpfe des Tages strebt der Philosoph nach der Wahrheit.“ Das gewöhnliche Gegenstück dazu lautet: Unbekümmert um die Kämpfe des Tages strebt der Hanswurst nach seinem privaten Konsum. Aber während die zweite Position eher die Revolution und ihre Niederlage in der Konterrevolution überlebt, muss die erste sofort scheitern. Dass ein Anhänger humanistischer Ideale vom Schönen, Wahren und Guten de facto zum Helfershelfer der mörderischsten Unterdrückung und gierigsten Ausbeutung des Volkes wird, ist seine Tragik. Alexander Abusch hat gespürt, dass bei Eisler in der Gestalt des Faust zugleich Luther auf der Anklagebank sitzt. Aber der objektiven selbstzerstörerischen Widersprüchlichkeit, daher Tragik, die Eisler in seiner Faustgestalt neuartig konkretisiert, stand Abusch offensichtlich ganz verständnislos gegenüber. Abusch sah an dieser Stelle nur

Herabsetzung Luthers, dem Eisler „das Wort Plechanows von 1906“ zuschreibe: „Man hätte nicht zu den Waffen greifen sollen!“ Für Abusch war dies eine zu Unrecht und „künstlich hineingepackte Analogie aus der imperialistischen Gegenwart“. Deshalb konnte Abusch auch nicht begreifen, warum der Eislersche Faust konsequent und auf allen Ebenen scheitern muss, warum er z. B. für seine Auslegung der Schönheit der Orpheus-Sage — in der Vorlesung in Auerbachs Keller vor studierenden Spießern und Herrensöhnchen — kein Gehör findet, warum er mit seinen Visionen von einem neuen irdischen Paradies sich die Verfolgung der amerikanischen Herren zuzieht. „Eislers Faust“, schrieb Abusch, „führt in Atlanta vier Schwarzspiele aus, durch die er biblische Geschichte in kommunistischem Sinne erklärt. Warum aber der Renegat Faust sich eigentlich so ‚unamerikanisch‘ verhält, dass er aus Atlanta flüchten muss, bleibt ein unverständlicher Widerspruch zu Eislers *Hauptthema von dem Klassenverräter*, der doch ein wohlgeleitener Gast in Atlanta-Amerika sein müsste.“ Abusch hatte die objektive Dialektik dieser Art von *tragischem* Verrat, der zugleich Selbstverrat und Selbstzerstörung bedeutet, nicht begriffen. Er dachte hier nicht in Kategorien der Tragödie, sondern der politischen Gegnerschaft. Er hätte sonst gesehen, dass — neben bürgerlichem Privategoismus — gerade die Paradiesesvisionen, die Gewaltlosigkeit, die das humanistische Zukunftsbild des Faustus bestimmen, als Gewablehnung in seinem Verrat an der Revolution ebenso am Werke sind wie als aufrührerische Agitation in den „Schwarzspielen“, in denen er den Sehnsüchten, dem Leid und dem prärevolutionären Protest der Unterdrückten Amerikas Ausdruck verleiht. Im übrigen kann nur ein sehr flüchtiger Leser zu dem Schluss kommen, Eisler persifliere Luthers Glaubenslied, wie Abusch meinte. Hanswurst und nicht Eisler singt „Eine feste Wartburg ist unser Gott“; Verständnislosigkeit für die historische Bedeutung Luthers gehört ebenso zum Bild seiner Wurstigkeit, wie das Hanswurst zurechtweisende Verständnis für Luther zum Bild des Faustus gehört⁹. Hier wird wieder einmal die Äußerung einer Figur unmittelbar dem Autor in den Mund gelegt und dabei u. a. übersehen, dass der Hanswurst nicht der positive Held ist.¹⁰

⁹ Faust erklärt der amerikanischen Dame die Bedeutung der lutherischen Bibelübersetzung so: „Mein armes Deutschland, zerrissen und zerfetzt, und kann sich nicht zusammenfinden. Wegzoll und Schranken überall, man kann nicht einmal reisen. Auf jedem Fleckchen Erd regiert ein anderer Herr und jeder schindet das Volk in seiner eignen Weis. Wär unsre Bibel deutsch, verständ man sich in einer Sprach, von Nord bis Süd, von West bis Ost, man käm vielleicht zusamm.“

¹⁰ Auch das Redaktionskollegium des ND identifizierte kurzerhand Eisler mit den Äußerungen des Hanswurst: „Der Komponist Hanns Eisler fühlt sich weiterhin veranlasst, die Musik Martin Luthers herabzusetzen, indem er ausgerechnet den Hanswurst sagen lässt: ‚Die Melodien sind so schwer, seit der Luther daran herumbastelt (!) ... die klingen eine wie die andere, immer feierlich, immer traurig, wie bei einer Leich.‘“ Wo doch Engels das Lied „Ein feste Burg . . .“ als die Marseillaise des 16. Jahrhunderts bezeichnet hatte!

/270//Weil der Verrat Fausts mit seinen gewaltlosen Zielvorstellungen zusammenhängt, kann er danach nicht mehr nach Wissen streben, ohne über sein schlechtes Gewissen zu stolpern. So erntet Faust keine Früchte seines Verrats. Hanswurst dagegen erntet die Früchte seiner Wurstigkeit; er ist gewissenlos. Allerdings schmecken nicht alle Früchte seines Verrats süß. Er verwickelt sich in einen sehr gewöhnlichen Widerspruch: gegen Ende, als Beamter, Nachtwächter, der den Schlaf des Bürgers hütet, wird er fett und humorlos. Als der Fischer ihn einen „elenden Nachtwächter“ nennt, fehlen ihm die Worte, und er geht böse weg. Und in Anlehnung ans Puppenspiel wird am Schluss noch die Perspektive einer spießbürgerlichen Eehölle angedeutet:

Hinter Hanswurst öffnet sich ein Fenster.

EIN DERBES WEIB (*greift nach ihm*): Du Lump, warst schon wieder im Wirtshaus, statt arbeiten!

HANSWURST (*schlägt ihr das Fenster vor der Nase zu*). Eilig ab.

Seine positiven Züge, seine liebenswerte Lustigkeit, resultieren daraus, dass er keine Tauschwertziele verfolgte, sondern nur Gebrauchswertziele, und alle Ideologie vom Standpunkt seines Magens beurteilte. Aber auch dieses Programm erweist sich als widersprüchlich. Vor den Magen und die lustigen Sprüche tritt der Beamtenstatus, an dem der Magen hängt. In der Schlusszene schreckt er den Faust mit Formulierungen, die das Motiv der Verhör-Folter aus Atlanta wieder aufnehmen; gallig-böse spricht er den Faust an: „So einer wie ihr dürft nicht ohne Kanonen-Bedeckung herumgehn, und die Landsknecht müssten doppelten Lohn kriegen, weil es sie sonst ekelte. Wisst Ihr denn nicht, dass Ihr die Fleischer gegen Euch habt? Erst gestern hab ich wieder einen im Vorbeigehn ‚Hackfleisch‘ sagen hören. Und warum? Weil Ihr ein Mörder seid.“ Das ist nicht mehr die Sprache der Hanswurstiade. Als Mephisto den Faust abgeholt hat, kommentiert Hanswurst: „Recht so, er war ein böser Mensch . . .“ Aber der das sagt, hat seinerseits zunächst für seinen Magen und dann für die Altersversorgung alle Perspektive preisgegeben und meint nur deshalb, nichts verraten zu haben, weil er, im Gegensatz zur tragischen Figur des Humanisten, die Wahrheit der Revolution nie auch nur im Ansatz begriffen hat. Er ist zu borniert, um zu begreifen, dass der Klassenkonflikt auch sein Kampf ist. Daher schwinden zwar sein Mutterwitz und seine Lustigkeit, aber er hat keine „zwei Seelen in seiner Brust“. Im Gegensatz dazu schwanken die privilegierten Helfer der Herren,

Aber es macht doch den Hanswurst aus, dass er feige, opportunistisch und verständnislos die Revolution seiner Klasse flieht, um seinen privaten Konsum nicht zu gefährden. Deshalb musste es „ausgerechnet Hanswurst“ sein, der sich so äußerte. Im übrigen ist es nicht falsch, was Hanswurst sagt, nur einseitig, unwahr in der Abtrennung und Fixierung gegen die soziale Bewegung.

Faust und Mephisto. „Zwischen ‚Hätt ich doch‘ und ‚Hätt ich doch nicht‘ / schwank ich wie ein ausgehend Licht.“ Hans Faust und Hans Wurst hängen zweideutig zusammen. Das Negative des einen ist auch sein Positives gegen den andern, das Positive des andern sein Negatives: der Verräter bleibt von der Wahrheit der Revolution durchdrungen, der Bruder Lustig wird letztlich zum Würstchen.

IV. Zur Dialektik der Figuren

In der Tübinger Uraufführung des Eislerschen „Faustus“ wurde das Realistische ebenso wie das Dialektische der Hanswurstfigur zurückgenommen. Das Kostüm stellte die unpersönliche, statische Figur wieder her, die Eisler realistisch zu individualisieren versucht hatte. Hanswurst trat auf wie ein Clown, in einem Kostüm, das ihm die Figur einer Tonne verlieh. Seine Entwicklung wurde nicht gezeigt. Als Nachtwächter war er nicht im Gegensatz zum Anfang — wie das Libretto ausdrücklich vorschreibt — „dick geworden“. Ferner wurden die Momente von Sublimation auf Grundlage des Magens gestrichen. „Bin ich satt, hör ich gern Musik“ wurde ebenso gestrichen wie das Lied von der Diebesstellung mit den Zwischenbemerkungen Hanswursts.

Auch die Widersprüchlichkeit der andern Figuren wurde zurückgenommen. Fausts Würdigung der national-revolutionären Bedeutung Luthers verfiel der Streichung. Die Zielvorstellungen von Humanität bei Faust wurden z. B. in der Ovid-Szene in Klamauk begraben. Das Großartige dieser Szene ist ihr Beziehungsreichtum: die Sklaven schlagen eine Paradiesesvision als Thema für ein „Schwarzspiel“ vor; Hanswurst erkennt darin eine Vorstellung vom Schlaraffenland, Faust dagegen vom Goldenen Zeitalter, wie es bei Ovid besungen wird. Nun trägt er einige Verse von Ovid auf Latein vor, die Mephisto anschließend übersetzt: „Goldenes Zeitalter wird genannt, wo Menschen lebten, die aus Einsicht in das Notwendige das Richtige taten. Niemand stand vor Gericht und zitterte vor dem Richter. Angst war unbekannt. Ohne Furcht lebten die Menschen, frei in voller Sicherheit.“ Das Gedicht beweist agitatorische Kraft, die den Herrn von Atlanta zum Eingreifen zwingt usw. In der Uraufführung wurden der lateinische Text und die Übersetzung simultan gesprochen, ineinander, so dass nichts mehr verständlich war. Gänzlich gestrichen wurde die Orpheus-Vorlesung („Flucht in die Antike“). So verschwand gerade die Triebkraft, die erklärbar machen kann, wie Faust dem Humanismus auf eine Weise die Treue zu halten meinte, die ihn verriet und den Humanisten Faust schließlich mitzerstörte.

Mit den in der Uraufführung von den beiden Hauptfiguren weggenommenen oder abgeschwächten Zügen — des Individuellen und „Sublimen“ sowie der Entwicklung beim Hanswurst, der humanistischen Utopie und damit des

Widersprüchlichen beim Faustus — wurde die Dialektik der beiden Figuren geschwächt. Eine dialektische Auffassung des Eislerschen Faustus-Dramas und seiner Personen wird dagegen gerade den Zusammenhang im Gegensatz der Figuren sowie ihre innere Widersprüchlichkeit und ihre Entwicklung hervorheben. Nicht nur die gegensätzlichen Charaktere hat Eisler kunstvoll und grundrealistisch ineinander verklammert, sondern ebenso behandelte er an sich gegensätzliche Verhältnisse. Beginnen wir beim letzten: die Verhältnisse Wittenbergs enthalten Züge Amerika-Atlantas, die durch Wiederholung bzw. nachahmende Modulation gestaltet sind. Eisler arbeitet hier mit Mitteln einer dramatischen Polyphonie, wie sie als formale Kunst in der Musik zuerst und am höchsten entwickelt worden ist. Von Luther über Faust zum Wittenberger Stadtpolizisten geht der Satz durch: „Die Bauern hätten halt nicht zu den Waffen greifen solln!“ Vom amerikanischen General — angesichts der biblischen „Hetzmärchen“ — wiederum bis zum Stadtpolizisten — angesichts der „Bosheit“ der in den Bettel getriebenen Angehörigen der ermordeten Bauernrevolutionäre, immer wieder trotz des Verbots in der Stadt zu betteln — wandert der Satz: „Da /272// soll mir mein Beruf noch Freude machen!“ Eisler hat Beziehungen hergestellt, die auf den ersten Blick verblüffen, die aber der inneren Logik des Dramas entsprechen. Wenn Eisler, wie er es in seiner Stellungnahme zu den Angriffen auf sein Libretto ausdrückte, es unternahm, „einen kleinen finsternen Faust zu zeigen, der voll Kummer auf sich weist und bereut“, so besteht eine Beziehung zwischen dem immer blass aussehenden und zumeist scheu oder finster blickenden Faust und den „Finsterblickenden“, wie Eisler die Agenten der amerikanischen Herrschaft nennt; die Beziehung zwischen Faust und Mephisto bemerkten wir schon. Andererseits gibt es einen Hanswurst im Herrn von Atlanta, wenn auch einen tierisch ernsten, unfreiwillig plumpe Späße hervorbringenden: „Mich kann jeder mit Oskar anreden, dem ich es erlaube!“ Ebenso gibt es — objektiv, nicht in subjektiver Lustigkeit verarbeitet und bejaht — Hanswurstzüge in den amerikanischen Figuren von General und Henker, wiederholt im Wittenberger Stadtbüttel.

V. Zur Kritik an Eislers Faust-Konzeption

Über ein Stück nachdenken, die Logik seiner Figuren herausfinden wollen, heißt unwillkürlich zur Kritik des Stücks übergehen. Wo der Interpret mit seiner Deutung über das Stück hinausgehen muss, da ist die objektive Bedeutung im Stück nicht klar genug herausgearbeitet. Dies betrifft nicht weniger als die Rahmenkonstruktion, darin den „Verrat“ Fausts und die ihn zerstörende Dynamik dieses Verrats. Die entscheidenden Zusammenhänge bleiben abstrakt, werden nur als fertig vorausgesetzte „bedeutet“, werden also nicht als konkrete Handlung innerhalb des Stücks her- und dargestellt. „Verrat“, „Wahrheit“, „Teufelspakt“ und Untergang des Faust werden von

Eisler noch nicht restlos realistisch gestaltet. Im Grunde geht schon die weiter oben von mir versuchte Deutung des Faust und seiner Zerrissenheit einen Schritt über das im Stück Ausgeführte hinaus. Vor allem zwei Zusammenhänge bleiben weitgehend im Dunkeln: Erstens, warum der Verrat des Faust seine eigenen Wesenskräfte zerstört, und zweitens, was man sich realistisch darunter vorstellen soll, dass er vom Teufel geholt wird. Zuviel bleibt hieran „psychologisch“. Dabei ist eine mögliche Realisierung des Untergangs im Stück angelegt, dass nämlich die Herrschenden Faust den Beherrschten als Sündenbock ausliefern, indem sie ihn sich mit Verbrechen kompromittieren lassen, die im Grunde die ihren sind. Eine zusätzliche Motivation der Herrschenden für die Preisgabe Fausts könnte darin liegen, dass er sich — wie seine „Konfession“ es ausdrückt — in einer Weise entwickelt hat, die ihnen gefährlich wird, weil sich die humanistische Intelligenz mit dem Volk verbünden könnte. — Wenn man so oder so ähnlich Möglichkeiten einer realistischen Durchführung dessen, was der Mythos vom Teufelspakt nur abstrakt „bedeutet“, auf Grundlage des Eislerschen Faust durchzuspielen versucht, stößt man auf Probleme, die im historischen Material ihren Grund haben. Der Klassenkampf zur Zeit der revolutionären Erhebung der deutschen Bauern gegen die feudale Bedrückung war ein Mehrfrontenkrieg. In seiner Analyse des Deutschen Bauernkriegs benennt Friedrich Engels als Hauptgrund für die Niederlage /273// die bündnispolitische Isolation der Bauern, die ein objektives Interessenfundament hatte. Ohne das städtische Bürgertum war der Kampf um eine letztlich bürgerliche Reichsverfassung nicht zu gewinnen, und die Städte waren an der Bedrückung und feudalen Ausbeutung der Bauern beteiligt. Ebenso die Ritterschaft, die andere gegen den Großadel oppositionelle Kraft, die nicht nur als Bündnispartner ausschied, sondern die unmittelbare Wucht der Revolution zu spüren bekam und als selbständige Kraft praktisch vernichtet wurde. Die Sieger waren die Fürsten. „Verrat“ ist ein hartes Wort, aber es ist nicht zureichend, um die objektive Zerrissenheit der Interessen und daher die für eine bürgerliche Revolution unreife Entwicklungshöhe der Verhältnisse zu bezeichnen. Der Humanist jener Zeit musste auf jeden Fall diese Zerrissenheit in seiner Haltung widerspiegeln. In solchen Verhältnissen konnte es keinen deutschen Gelehrten ohne Misere geben. Eisler vermittelt in seinem Stück den Eindruck, als hätte es nur einer mutig-konsequenten Entscheidung des Faust bedurft, und die Widersprüchlichkeit der Positionen wäre beseitigt. Die Wahrheit ist immer konkret. Und die Wahrheiten Müntzers waren vor der Zeit verkündet worden; die Einsicht in die Notwendigkeit ihres Scheiterns gehört zur konkreten Wahrheit jener Zeit. Daher ist Abusch zuzustimmen, der im Rahmen der Faustus-Diskussion 1953 schrieb: „Ja, selbst die historisch

widerspruchsvolle Persönlichkeit Luthers ist nicht vereinfacht als Renegat¹¹ abzutun." Doch ist Eislers Stück in dieser Hinsicht widersprüchlich, und enthält es durchaus auch Momente der Würdigung Luthers.

„Welches sind denn die Repräsentanten des Volkes in diesem Operntext?" So fragte 1953 das Redaktionskollegium des „Neuen Deutschland" in seinem äußerst scharfen, aber in der Sache schwach fundierten Anklageartikel gegen Eislers Faustus-Konzeption. Und es gab auf die rhetorische Frage folgende Antwort: „Hanswurst, der Nachtwächter, ein Händler mit stinkenden Fischen, Grete, die in Atlanta Küchenmädchen ist und mit Deutschland überhaupt nichts mehr zu tun hat. Einzig der Bauerninvalid Karl, Opfer der Fürstenwillkür im Bauernkrieg, verküppelt, geblendet, steht ihnen gegenüber — als Folie, ihnen allen, die als eine einzige spießbürgerliche ‚Masse‘ gekennzeichnet sind." Ein Blick ins Eislersche Stück zeigt, dass dies nicht wahr ist. Abgesehen, dass Hanswurst und der Nachtwächter ein und dieselbe Person sind und dass der Fischhändler nur in einer von Faust erzählten Anekdote vorkommt, übersah das Redaktionskollegium die Figuren des Pächters, des Fischers, der Sklaven, der Bettler, vor allem aber der demonstrierenden Massen der zünftigen sowie der zunftlosen Handwerker. Großartig realistisch ist Eisler zum Beispiel die Gestalt des Pächters geglückt. Auf dem Wege zum Grundherrn, um den Pachtzins abzuliefern, enthält er in sich die beiden gegensätzlichen Gestalten des Bauernrevolutionärs wie des Hanswursts. Um nicht an die Ablieferung seines Mehrprodukts denken zu müssen, denkt er à la Hanswurst ans Essen; dann wiederum bringt er in Gedanken den Herrn um. Weil Szene und Konstruktion der Figur bezeichnend für Eislers realistische Gestaltungsweise sind, sei die Stelle zitiert:

PÄCHTER (*mit einem Sack über der Schulter*): Wenn man dem Pachtherrn den Zins bringt, zieht sich der Weg. Um mir die Zeit zu vertreiben, /274//

¹¹ „Renegat" — das Stichwort war zu Beginn der fünfziger Jahre aktuell. Es ist bezeichnend, dass Ernst Fischer es in die Faustus-Diskussion einbrachte, indem er den Humanisten Faustus kurzerhand als Renegaten identifizierte. Zu Recht protestierten Abusch und andere führende Vertreter der SED gegen eine solche Preisgabe des Humanismus. Auch Brecht wandte sich dagegen: „Fischer nennt die Grundidee der Eislerschen Schöpfung: der deutsche Humanist als Renegat. Fischer kann sich dabei vielleicht auf den Deutschland-Band der Sowjet-Enzyklopädie stützen" — und nun zitiert Brecht deren Urteil über die Humanisten, das nach seiner Meinung zu streng sei, wogegen Eislers Darstellung viel weniger negativ sei. — Es ist klar, dass beim Stichwort des „Renegaten" auch „Kunst und Gesellschaft" nicht schweigen konnte. Die Zeitschrift bringt das Kunststück fertig, ihren Lesern zu suggerieren, dass sie mit Brecht gegen eine in der DDR triumphierende Tradition à la Ernst Fischer stehe, während sie in Wirklichkeit gegen Brecht /277// sich auf den Standpunkt Ernst Fischers stellt (ohne es zu sagen), dessen These vom Renegaten Faustus, unterstützt durch ein zustimmend gebrachtes Zitat aus demselben Deutschland-Band der Sowjet-Enzyklopädie, für Eislers Absicht und für die objektiv realisierte Bedeutung des Faustus-Stücks ausgibt. (a.a.O., S. 163 f.)

will ich an Essen denken. Kostbare Speisen gibt es, die ich nie gekostet hab. Mit genügeten schon die hausgemachten, wenn ich sie hätt. (*Er träumt.*) Erst gesulzte Kuttelfleck, Dann gewürzte Leberwurst, Bratwurst und auch Schwartenmagen, Erbsenbrei und Schweinebraten, Braunbier nicht vergessen! Das war Essen!

Bald bin ich an der Stadt heran, was tu ich nur meinem Pachtherren an? Der wird nicht anders bei seinen Tagen, als bis ihn einer tut erschlagen. Dann wird er anders.

Sieht Karl— gibt ihm zu trinken.

Karl, der die Folter überlebt hat, der Revolutionär, dem die Herren die Hände haben abhauen lassen, ist nicht der einzige Vertreter der Revolution. Neben den Bauern treten schon die städtischen Arbeiter auf. Der Fischer, der beim Armen Konrad mitgekämpft hat, wird das Kommando erteilen zum Sturm auf die von Faust veranstaltete Ausstellung der Schätze Amerikas, die bei der Berührung durch die Volksmassen in Staub zerfallen, also ihre blendende Zauberkraft einbüßen. Er wird von Fausts Leuten erschossen. Es gehört zu den widersprüchlichen Zügen des Hanswurst, dass er als erster die Absperrung durchbricht und dass er, der doch den Fischer eingangs so halb und halb denunziert oder zumindest mit Denunziation geschreckt hat, an seiner Leiche die Stimme anklagend erhebt: „Faust, jetzt hast du mir den Fischer erschlagen!“ — Und von alledem entdeckte das Redaktionskollegium des Neuen Deutschland keine Spur.

Ernst Fischer hat Hanns Eisler einen Bärenienst erwiesen, als er das Stück zur künftigen deutschen Nationaloper hochlobte¹². Die dadurch hervorgerufenen Angriffe haben ihrerseits nicht nur danebengeschlagen, sondern eine unklare Haltung zur künstlerischen Produktion und ihrem Verhältnis zur Tradition eingenommen, die für die künstlerischen Produzenten eine Belastung bedeuten musste. Aus dem Artikel des „Neuen Deutschland“ sprach eine aus historischer Distanz nurmehr schwer nachvollziehbare Illusion über das Erbe der klassischen bürgerlichen Kultur:¹³ „Ist es nicht eben gerade der Geist der Goetheschen Humanität, der sich in Wirklichkeit als mächtiger erwies denn die antihumane Barbarei des ‚Dritten Reiches‘?“ Die Bedeutung des Eislerschen Faust-Stücks war und ist eine aktuelle. *Ihr deutschen Denker und auch ihr deutschen Fresssäcke, wo steht ihr nach der Besiegung des deutschen Faschismus und angesichts des ersten Versuchs, eine sozialistische Gesellschaft auf deutschem Boden (unter ungünstigen Bedingungen) aufzubauen?* Das

¹² Ernst Fischer, >Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg. Auszüge aus dem Essay zu Hanns Eislers Faust-Dichtung<, in: *Sinn und Form*, Heft 6/1952.

¹³ Vgl. zur Gestalt des Faust und zur Position der Humanität bei Goethe die umfassende Darstellung von Thomas Metscher, >Faust und die Ökonomie<, in: *Vom Faustus bis Karl Valentin*, a.a.O.

Problem war brennend aktuell. Nach der durch die Westintegration der Westzonen erzwungenen Teilung Deutschlands, dessen westlicher Staat, mit Schätzen aus „Atlanta“ wieder in Gang gebracht, zum Ausgangspunkt einer antisozialistischen Offensive ausgebildet werden sollte, war die Warnung an die humanistische Intelligenz, sich nicht schon wieder gegen Demokratie und Arbeiterbewegung zu orientieren, hochaktuell. „Wenn Ihr mit dem amerikanischen Imperialismus paktiert, geht Ihr als Humanisten zum Teufel!“ Dies war die aktuelle Botschaft des Eislerschen Faustus. In der Tat folgten /275// damals anderthalb Jahrzehnte einer weitestgehenden Orientierung der Intelligenz nach Amerika, vor allem — aber nicht nur — in der Bundesrepublik. Erst die Studentenbewegung und vor allem die Solidarisierung mit dem vietnamesischen Befreiungskampf, die dann zunehmend verallgemeinert wurde, änderte das intellektuelle Klima in der Bundesrepublik. Zwei Monate vor dem 17. Juni 1953 sah das Redaktionskollegium des „Neuen Deutschland“ die Lage vollkommen anders. „Wen können die amerikanischen Imperialisten denn schon an geistigen Potenzen in Europa, Asien und Amerika für sich buchen? Wen anders, als einige erbärmliche und verächtliche Charaktere à la Silone oder Koestler! Und solche erbärmlichen Schufte werden als ‚typische‘ Repräsentanten für die Intelligenz unserer Epoche, der Stalinschen Epoche¹⁴, der Epoche des endgültigen und unwiderruflichen Untergangs des Kapitalismus hingestellt! . . . die sieghafte Kraft der fortschrittlichen Ideen ergreift immer größere Teile der Intelligenz, die Macht der imperialistischen Barbaren zerbröckelt unter ihren Händen.“ So kurzsichtig und verbalradikal diese Prognose war, so richtig dagegen Eisler — und im übrigen auch Brecht — die Schwierigkeiten einschätzten, so bleiben andererseits die Schwächen des Eislerschen Faust bestehen. Die objektive Widersprüchlichkeit der Situation war nicht genügend herausgearbeitet. Das „Volk“ kam zu unkonkret heraus — schließlich gab es nicht nur „das Volk“ auf der einen, „die Herren“ auf der andern Seite, und schon gar nicht 1953. Das Volk war zerrissen, große Teile wandten sich gegen den Sozialismus, und die Intellektuellen gingen gewissermaßen mit dem Teil des Volkes, der es mit den vorsichtig und schlau gewordenen und geschickt integrativ operierenden Herren hielt. Trotzdem war der Versuch Eislers außerordentlich wertvoll und hätte seine Botschaft ein Stück weit tragen können. Freilich reicht für die Darstellung der heutigen Verhältnisse nicht mehr ein Holzschnitt nach Renaissance-Manier. Was Teufelspakt und was Vernichtung derer, „die den Herren die Hand geben“, heute heißen, das müsste neu, konkreter, realistischer dargestellt werden.

¹⁴ *Kunst und Gesellschaft* zitiert nur ein Stückchen dieses Artikels, bricht dann ab vor der positiven Bezugnahme auf Stalin. Das hat seine Logik, wird doch der SED ihr nichtstalinistischer Charakter — ihr Verrat an der Stalinschen Partei — vorgeworfen. So picken sie heraus, was ihnen passt, und zensieren, was sie stört; in Wirklichkeit äffen sie alte Fehler nach.

