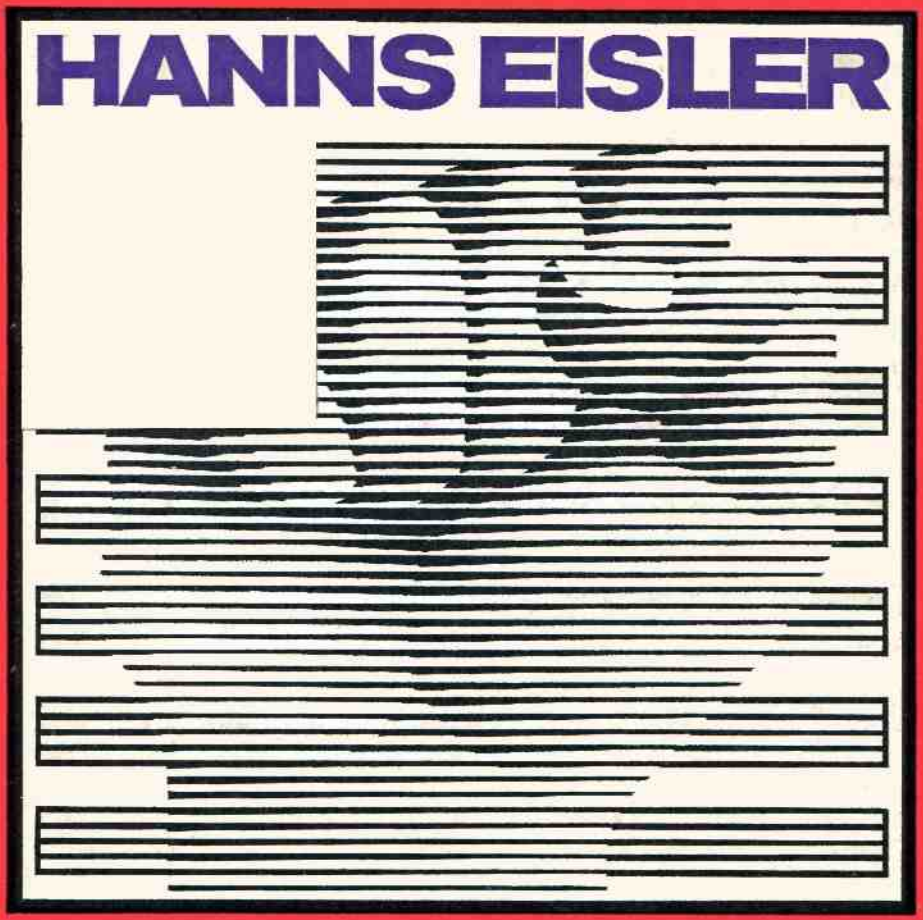
HANNS EISLER



DAS ARGUMENT AS 5

DAS ARGUMENT

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

Herausgeber:
Wolfgang Fritz Haug

Ständige Mitarbeiter:
Wolfgang Abendroth (Frankfurt/Main), Wilhelm Alff (Bremen), Günther Anders (Wien), Hans Dieter Boris (Marburg), Frank Deppe (Marburg), Hans-Ulrich Deppe (Frankfurt/Main), Bruno Frei (Wien), Peter Furth (Berlin/West), Manfred Hahn (Bremen), Heinz-Joachim Heydorn † (Frankfurt/Main), Klaus Holzkamp (Berlin/West), Urs Jaeggi (Berlin/West), Baber Johansen (Berlin/West), Lars Lambrecht (Hamburg), Thomas Metscher (Bremen), Reinhard Opitz (Köln), Kurt Steinhaus (Marburg), K. H. Tjaden (Kassel), Erich Wulff (Hannover)

Verlagsleitung und Anzeigen:
Dr. Christof Müller-Wirth, 75 Karlsruhe 21, Postfach 21 0730,
Telefon 0721 / 55 59 55, Fernschreiber 7 825 909

Redaktion:
Karl-Heinz Götze, Sibylle Haberditzl, Frigga Haug, Dr. W. F. Haug, Dieter Krause, Prof. Dr. Friedrich Tomberg, Gerhard Voigt

Redaktion dieses Bandes:
Albrecht Dümling, Dr. Hartmut Fladt, Sibylle Haberditzl, Dr. W. F. Haug, Franz Niermann, Dietrich Stern, Gerhard Voigt

Redaktionssekretariat:
Rolf Nemitz, Marianne Kunz-Thoma

Redaktionsanschrift:
1 Berlin 33, Altensteinstraße 48 a, Telefon 030 / 8 31 49 15

Dieser Ausgabe liegt der Gesamtprospekt des Argument-Verlages bei.

Hanns Eisler

ARGUMENT-SONDERBÄNDE AS 5

ARGUMENT-Schallplatte

(Erscheint als Beispielsammlung zu den musikalischen Analysen in diesem Heft)

HANNS EISLER

Auf den Straßen zu singen (David Weber) für gemischten Chor und kleine Trommel, op. 15, 1928

Solidaritätslied (Bertolt Brecht), für den Film „Kuhle Wampe" 1931, Textneufassung von Brecht um 1949

Litanei vom Hauch (Bertolt Brecht), op. 21 Nr. 1, 1930

Der Rote Wedding (Erich Weinert), op. 28, 1929, Textneufassung von Weinert um 1950

Die Platte enthält Aufnahmen aus dem Konzert des HANNS EISLER CHORES zu Eislers 75. Geburtstag am 6. Juli 1973 im Konzertsaal der Hochschule für Musik West-Berlin, das der Chor zusammen mit dem ARGUMENT veranstaltete.

ISBN 3-920037-25-1

Copyright © Argument-Verlag GmbH Berlin 1975. Alle Rechte — auch das der Übersetzung — vorbehalten. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH, 75 Karlsruhe 21, Rheinstraße 122. Umschlaggestaltung: Hans Förtsch und Sigrid von Baumgarten. — Vierfachheft. 1.—4. Tausend: August 1975.

Inhalt

Editorial 1

I. Zur Eisler-Rezeption

Dieter Süverkrüp
Was ich von Hanns Eisler gelernt habe 3
Christina Hoffmann
Über die Arbeit des Hanns Eisler Chores 7
Friedrich Tomberg
Politisch Lied ein garstig Lied. Zur Eisler-Kritik des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus 12
Sibylle Haberditzl
Der abscheuliche Optimismus und sein Opfer. Peter Hamms Fernsehfilm über Hanns Eisler 29
Wolfgang Fritz Haug
„Kunst und Gesellschaft" und Hanns Eisler 36
Günter Mayer
Einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Eisler-Rezeption 43

II. Die Entwicklung der politischen und ästhetischen Position Eislers

Albrecht Dümling
Eisler und Schönberg 57
Hartmut Fladt
Eisler und die Neue Sachlichkeit 86
Jürgen Engelhardt
Eislers Weg vom Agitprop zum Lehrstück 97
Dorothea Kolland
Eislers Beitrag zur antifaschistischen Bündnispolitik unter den Musikern 111
Monika Tibbe
Volkstümlichkeit als Problem des Komponierens 128
Dietrich Stern
Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler 141

III. Musikalische Analysen

Hartmut Fladt, Hanns-Werner Heister und Dietrich Stern
Eislers Massenlieder 154
Dietrich Stern: Der Rote Wedding 161
Hartmut Fladt: Solidaritätslied 167
Hanns-Werner Heister: Einheitsfrontlied 172

Hubert Kolland
„Auf den Straßen zu singen" 183
Wolfgang Molkow
„Litanei vom Hauch" 202
Sabine Schutte
Nationalhymnen und ihre Verarbeitung. Zur Funktion musikalischer Zitate und Anklänge 208
Károly Csipák
„Neue Deutsche Volkslieder" 218

IV. Faustus-Diskussion

Wilhelm Zobl
Die Auseinandersetzung um Eislers revolutionäre Umfunktionierung des Dr. Faustus 236
Klaus Völker
Der positive und der negative Faust 256
Wolfgang Fritz Haug
Hans Faust und Hans Wurst in Eislers Version der Faust-Sage 262

V. Besprechungen

Eisler, Hanns: Gesammelte Werke (H. Fladt u. H.-W. Heister) 278
Eisler, Hanns: Einzelausgaben Ausgewählter Werke (H. Fladt u. H.-W. Heister) 281
Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik (H. Fladt u. H.-W. Heister) 281
Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht (B. Frei) 283
Notowicz, Nathan: „Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen" (A. Dümling u. H.-W. Heister) 286
Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Musik zwischen Engagement und Kunst (A. Dümling) 289

VI. Bibliographie und kommentierte Diskographie

Albrecht Dümling
Rezension der Eisler-Bibliographien. Mit einem bibliographischen Anhang 292
Franz Niermann
Kommentierte Diskographie: Hanns Eisler 302
Notenbeispiele 328

Editorial

Der Name Hanns Eisler steht für einen geglückten Versuch, Musik zu komponieren, die, wie er selber es beanspruchte, *dem Sozialismus nützt.* Wer immer sozialistische Kunst braucht (also benötigt und benutzt), wer an ihrer Herstellung interessiert ist oder gar daran arbeitet, der kennt die Schwierigkeiten und sieht betroffen, auf welch hohem Niveau Eisler seinen Anspruch eingelöst hat. Hierin ist er mit Brecht vergleichbar, mit dem ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit und Freundschaft verband.

Eislers Kompositionen zeigen, daß auch umgekehrt der Sozialismus der Kunst nützt. Denn dank seiner Arbeit für die (und in der) Arbeiterbewegung fand er, was die Musiker im Bürgertum verloren hatten: ein konkretes, entwicklungsfähiges (und Entwicklung benötigendes) Bedürfnis nach Kompositionen, einen gesellschaftlichen Gebrauchswert von Musik. So vermochte er einen Ausweg zu finden aus der tödlichen Krise, in welche die Agonie des Bürgertums dessen Musik mitgezogen hatte. Er fand nicht nur den Weg, wie ein Komponist diese Krise aufheben kann, sondern er hob die bürgerliche Musik auch im positiven Sinne auf, d. h. er nahm die fortgeschrittensten musikalischen Techniken und Einsichten, zu denen es die Musik innerhalb bürgerlicher Verhältnisse hatte bringen können, mit und brachte sie, die Techniken einer völlig „unverständlich", „unbrauchbar" gewordenen Kunst, ein in die Schaffung einer neuen verständlichen, brauchbaren Musik.

Das vorliegende Heft soll zur Entdeckung und Aneignung des Werkes — und der Haltung — von Hanns Eisler beitragen. Nur ein Bruchteil dieses Werkes ist denen, für die es hergestellt wurde (und allein hergestellt werden konnte), bisher bekannt. Auch in der DDR, die hierin durchaus widersprüchlich ist, sind viele seiner Vorschläge noch unberücksichtigt, liegt vieles an seinem Werk noch brach. Immerhin wird jetzt die Herausgabe sämtlicher Werke Eislers in jeder Form dort betrieben (die Partituren, Schallplattenaufnahmen, die Schriften). In seinen Gesprächen mit Bunge konnte Eisler, wenn auch nicht ohne Ironie, sagen, er habe seinen Kampf gegen die Dummheit in der Musik zunächst verloren, und „ich glaube, ich rede hier für Hörer in hundert, in 250 Jahren . . ." — und das in einem sozialistischen Land, dessen Nationalhymne er komponiert hatte und das ihn in jeder Form ehrte außer in der, mehr als nur die Hymne und einige politische Kampflieder von ihm zu nutzen. Eislers neuartige Auffassung des Musikalischen konnte sich nicht gegen die herkömmliche Kapellmeistermusik einerseits und die Unterhaltungsmusik andererseits durchsetzen.

Der Musiker Eisler war seiner Zeit voraus, obwohl er wie kaum ein anderer Musiker in ihren Kämpfen engagiert war. Es scheint uns an der Zeit, dazu beizutragen, daß die Sozialisten als Benutzer wie als Hersteller von Musik nicht länger hinter ihm zurückbleiben. Beschleunigen wir die Aneignung, damit es keine hundert Jahre dauert, bis Eisler seine Hörer findet! Versuchen wir, produktive Lehren aus einem geglückten Werk und einer im Künstlerischen wie im Politischen und Theoretischen produktiven Haltung zu ziehen und zu verallgemeinern — interessiert an künftigen glückenden Werken, die der sozialen Bewegung einen Ausdruck geben, den sie versteht und durch den sie sich besser versteht.

Die redaktionelle Arbeit am vorliegenden Sonderband begann vor zweieinhalb Jahren, Anfang 1973. Der Plan entstand in Zusammenarbeit mit dem damals in Gründung befindlichen Hanns-Eisler-Chor in Westberlin. Es wurde eine Redaktion gebildet, die zur Hälfte aus Argument-Redakteuren, zur Hälfte aus Musikern und Musikwissenschaftlern vom Chor bestand (für den zwei von ihnen komponieren). Gemeinsam veranstaltet wurde auch das offizielle Gründungskonzert des Chores im Juni 1973, zum 75. Geburtstag Eislers, im Konzertsaal der westberliner Hochschule für Musik. Die Schallplatte, die zum vorliegenden Band erscheint, enthält live-Aufnahmen dieser Veranstaltung. Sie bringt Werke, die bisher in der BRD noch nicht auf Schallplatten vorlagen, und dient als Beispielsammlung für den vorliegenden Band, in dem die betreffenden Stücke analysiert werden.

Den Schwerpunkt bilden die konkreten Werkanalysen. Sie finden sich in allen Abschnitten, nicht nur im III., der mit *Musikalische Analysen* überschrieben ist. Ihr Spektrum reicht vom frühen Agitprop-Stück über die großen Chöre und Massenlieder, die Tucholsky-Lieder, die Neuen deutschen Volkslieder und die Hymne der DDR bis zum Faustus-Libretto. Ein großer Teil der Analysen ist von Musikern geschrieben, die mit der Aufführung Eislerscher Werke praktisch vertraut sind. Sie bedienen sich zum Teil der musikalischen Fachsprache, was aber ein Verständnis der Ergebnisse für Laien nicht unmöglich macht.

Ursprünglich war beabsichtigt, den Schwerpunkt auf den Nachdruck verstreuter Aufsätze über Eisler zu legen. Daß es anders kam, hat positive und negative Gründe. Die positiven gaben den Ausschlag: der Aufruf, sich mit Eislers Kompositionen, seinen Theorien, seinem politischen Engagement zu befassen, fiel auf so fruchtbaren Boden, daß 320 Seiten nicht ausreichten, auch nur alle Originalbeiträge zu veröffentlichen. Im Zweifelsfall entschieden wir uns für das Neue. Aber der Zweifelsfall war im Qualitativen kaum gegeben, denn — und das ist der negative Grund — der Vergleich mit älteren Analysen zeigte, daß es produktiver war, die Aneignung selbständig zu betreiben. Es wurde leider unvermeidlich, die einzelnen Beiträge z. T. erheblich zu kürzen, bzw. bestimmte Teile für einen möglichen Fortsetzungsband aufzuheben. Vielleicht könnte eine Fortsetzung die besonders empfindliche Lücke dieses Bandes schließen, die wir darin sehen, daß kein Werk der Eislerschen Instrumentalmusik in die Analyse einbezogen worden ist. Wir hoffen um so mehr, daß es zu einer solchen Fortsetzung kommt, als die verschiedenen Beiträge des vorliegenden Bandes im methodischen Herangehen sehr unterschiedlich sind und im Nachhinein auch methodologisch diskutiert werden müßten. Außerdem dokumentieren die Beiträge alle mehr oder weniger die noch kaum gelösten Schwierigkeiten einer begrifflichen Durchdringung des Verhältnisses von Musikästhetischem und Politischem. Oft stehen musikalische Formbeschreibungen und Annahmen über die politische Wirkung des Beschriebenen nebeneinander. Auch auf diesem Gebiet einer politischen Musikästhetik finden sich bei Eisler wertvolle Ansätze, die seither kaum aufgegriffen, geschweige denn verallgemeinert und weiterentwickelt worden sind. — Um eine wissenschaftliche Weiterarbeit zu erleichtern, enthält der Band im Anhang eine kommentierte Diskographie und eine Bibliographie, was es beides in vergleichbarer Vollständigkeit bisher hierzulande noch nicht gab.

I. Zur Eisler-Rezeption

Dieter Süverkrüp

Was ich von Hanns Eisler gelernt habe

Jetzt beim Aufschreiben stellt sich heraus, daß es gar nicht so leicht ist, aus der Praxis die theoretischen Konsequenzen zu ziehen. Einen Bericht soll ich geben über meine Erfahrungen mit dem, was ich von Eisler gelernt habe. Aber ich bin kein ausgebildeter Musiker, habe immer nur für den eigenen Bedarf komponiert. — Und wenn Musiker, Texter und Interpret in derselben Figur logieren, verständigen sie sich meistens kurz, so daß kaum Protokolle übrig bleiben, an denen man später noch Entwicklungen überprüfen könnte. Deshalb weiß ich nicht genau, was ich nun von Eisler habe, was ich von ihm vielleicht nur falsch verstanden habe, was von anderswo dazugekommen ist. Fest steht immerhin: Eislers Werk hat mich stark beeinflußt, denn es hat mir grundlegende Perspektiven eröffnet für den Umgang mit der Musik beim Herstellen und Absingen politischer Lieder. Vor allen Dingen habe ich gelernt, Musik und Text als Widerspruch aufzufassen. Es ist klar: wenn ein Komponist den Text von jemand anderem vertont, dann kommentiert er diesen Text, ob er will oder nicht. (Ein halbwegs aufgeweckter Komponist wird also bewußt kommentieren.) Aber auch wenn Komponist und Texter persönlich identisch sind, bleiben Musik und Text immer noch zwei voneinander verschiedene Verständigungsmittel. Sie wirken aufeinander ein, verändern sich wechselseitig, obwohl sie doch für eine gemeinsame Sache engagiert wurden. Das klingt zunächst nach Binsenweisheit; aber wenn man den Gedanken weiter verfolgt, kommt man zum Beispiel darauf, daß — zumindest beim politischen Lied — der Komponist nicht nur für Klänge, sondern auch für Politik verantwortlich ist, die schließlich mit einem solchen Lied gemacht werden soll. (Um allen Mißverständnissen vorzubeugen: ein Lied ist noch nicht die ganze Politik, hundert Lieder auch nicht. Aber sie gehören zur ganzen Politik dazu.) Und wenn man heutzutage in der BRD politische Lieder anfertigen will, Lieder im Interesse der Arbeiterbewegung, die ausgehen von den Erkenntnissen des wissenschaftlichen Sozialismus, dann trifft man auf recht komplizierte Bedingungen. — Die Leute, an die man sich wendet, sind vollgestopft mit falschen Informationen und mit Ideologien, die gegen ihre eigenen Interessen gerichtet sind. Man kommt also nicht umhin — neben sehr allgemeinen Thesen, Forderungen, Erkenntnissen, die sich mit eher einfachen Mitteln ausdrücken lassen — ein ziemlich differenziertes Instrumentarium zu verwenden: man muß Informationen liefern, Ideologiekritik betreiben, Einsichten in größere gesellschaftliche Zusammenhänge vermitteln, damit das, was man zu berichten hat, nicht nur als freundliche Spinnerei, als unverbindlicher Wunschtraum aufgenommen wird. Andererseits soll das Ganze genießbar sein, halbwegs Spaß machen; sonst kann man gleich auf's Singen pfeifen.

Bei alledem hat die Musik kein leichtes Leben, sondern zuweilen recht undurchdringliche Aufgaben; möglicherweise auch die, zu unterbleiben oder sich dem Text derart zu unterordnen, daß sie kaum noch jemandem auffällt, außer ein paar Musikern vielleicht. Es kann auch geschehen, daß es von der Musik abhängt, ob ein leicht mißzuverstehender Text weiterhin mißverständlich bleibt oder ob er plötzlich Klarheit bekommt und also politische Schlagkraft. Wenn Musik falsch verwendet wird, kann sie sogar erstaunliche Verwüstungen anrichten, sie kann etwa derart gemütlich und kuschelig sein, daß die Zuhörer davon in einen angenehm lyrischen Dämmerschlaf versetzt werden, in welchem sie den Text nur noch als Begleitung vernehmen. — Oder: die Musik gebärdet sich so antimusikalisch, so von Grund auf revolutionär, daß selbst das Wort „Schmetterling" wie ein Aufruf zum Barrikadenkampf klingt.

Am besten nehme ich ein etwas konkreteres Beispiel zur Hand: Ein kurzes Gedicht, es spricht über die bessere Zukunft Vietnams, wenn das Land einst vom Imperialismus befreit sein wird; ein optimistisches Gedicht also, entstanden mitten in der Zeit dieses grausamen, scheinbar endlosen Krieges. Dazu eine heitere Musik hätte ich für leichtfertig gehalten. Durch eine traurige Musik wäre zwar das unendliche Leid beschrieben worden, das dem vietnamesischen Volke zugefügt wurde, nicht aber das politisch Wichtigere: sein ungeheurer Mut, seine kämpferische Entschlossenheit. Ich habe mich dann für eine Musik entschieden, die eher ernst klingt; es ist eine Mischung aus Trauer und Aktivität, wobei das relativ bewegte Tempo eine maßgebliche Rolle spielt.

Ein anderes Beispiel: Jemand schimpft wahnwitzige, irrationale, antikommunistische, antidemokratische, antihumanistische, kurzum reaktionäre Klischees in die Gegend. Rhythmischer Sprechgesang mit gehetzter atonaler Gitarrenbegleitung. Plötzlich kommt der positive Glaubenssatz des Schimpfers: „Was wir brauchen, ist Realpolitik." An dieser Stelle kippt die Musik unvermittelt um in alpenglühende Sexten-Seligkeit. Der Begriff „Realpolitik" wird charakterisiert als Wunschtraum, als Schwärmerei, als Irreführung. — Vorher, bei der Schimpfkanonade, hatte die Musik die Aufgabe, heilsame Verwirrung zu stiften. Sie trat so auf, wie man sich damals — als das Lied entstand — einen linken Musik-Agitator vorzustellen pflegte. Das reimte sich nicht zusammen mit dem Inhalt des Gesagten. Die Zuhörer begannen genauer zuzuhören; und das war wiederum Voraussetzung dafür, die angegriffene Ideologie aus sich heraus ad absurdum führen zu können, nämlich, indem man sie einfach vorführte. Dabei spielte die Musik eine wichtige Rolle.

Das erzähle ich hier, um ein bißchen zu illustrieren, was ich für die entscheidende Erkenntnis durch Eisler halte: die politische Verantwortlichkeit des Musikers. Aber diese Erkenntnis ist nur wirklich brauchbar, wenn man sie als Ergebnis eines dialektischen Herangehens an die Musik begreift. Die Musik muß immer wieder auf ihre gesellschaftliche Funktion hin überprüft werden; sie soll sich mit der Vernunft verbünden.

Für die Arbeit eines politischen Liedermachers bedeutet das, die Musik als Argument einsetzen zu lernen; jeweils zu untersuchen, welche Möglichkeiten sich dafür bieten. Die Frage nach der Wirkung von Musik ist eine politische Frage. Die Antwort gibt die Ästhetik: die musikalisch-ästhetische

Bewältigung der gestellten politischen Aufgabe. Ästhetik und Politik sind voneinander nicht zu trennen. Beim politischen Lied wird das besonders deutlich, in anderen Bereichen der Kunst weniger oder gar nicht. Das hängt aber letztlich davon ab, wie bewußt oder unbewußt Autoren mit ihrer Kunst jeweils die Veränderung von Gesellschaft betreiben. Bei einer politisch unbewußten Kunstproduktion bleibt die politische Wirkung weitgehend dem Zufall überlassen, bzw. dem Klassengegner. Bei der politisch bewußten werden auch die ästhetischen Aufgaben weitläufiger und schwieriger, es muß bei der Arbeit genauer geplant werden. Dabei darf man unter „politisch bewußter" Kunstausübung beileibe nicht nur die Agitprop-Kunst verstehen. Das wären mir die richtigen Kommunisten, die nicht — zumindest auf lange Sicht — auch die besseren Liebeslieder zustandebrächten und die großen neuen Sinfonien! Wenn man den politischen Charakter ästhetischer Fragen begriffen hat, wenn man demgemäß praktisch verfährt, dann bedeutet das zwar gewisse Einschränkung — denn sinnlose Konventionen, fauler Zauber, werden über Bord geworfen, weg mit dem Ballast(!) — andererseits aber wird eine ungeheure Erweiterung der künstlerischen Möglichkeiten unausweichlich; die Aufgaben verlangen es. Die Musik soll nicht etwa entsinnlicht oder verödet und auf Signalfunktionen verknappt werden; sondern im Gegenteil: sie soll — auf eine neue Weise — sinnfälliger werden, Spaß machen; neue Genüsse sind nötig und möglich.

In der Praxis der politischen Liederei allerdings leuchtet der Frühling noch nicht so sonnig. Abgesehen von den musikalischen Schwierigkeiten des liedermachenden Liedermachers, gibt es noch die musikalischen Schwierigkeiten der vielen Liedermacherhörer, die sofort entstehen, wenn der Liedermacher musikalisch zu weit vorprescht. Das hat zu tun mit der breitangelegten Bildungsmisere im Imperialismus.

In dem Zusammenhang erheben sich weitere Fragen: Wie soll man umgehen mit Formen der sogenannten Unterhaltungsmusik? Darüber kann jemand nicht generös hinweggehen, der die werktätigen Massen erreichen will. Auch wenn man es nicht gleich darauf anlegt, einen sozialistischen Schlager zu schreiben, muß doch mit den Hörgewohnheiten der Leute, die man erreichen will, gerechnet werden. Aber allzu banale Musik regt wiederum nicht unbedingt zum Denken an (auf das politische Lieder ja gerade zielen). Ich habe da häufig versucht, mich der Eislerschen Methode zu bedienen, nämlich solche Wald-und-Wiesen-Elemente in die Musik mit hineinzunehmen, sie aber in andere musikalische Zusammenhänge zu bringen. Die Gefahr dabei ist, daß man die Sache zu rabiat betreibt und so manch einem den Spaß verdirbt, dem man gar nichts Böses wollte. Im übrigen schränken sich die Möglichkeiten für dieses Verfahren auch erheblich ein, wenn man fast immer nur eine Gitarre zur Verfügung hat. (Das wiederum ist aus Gründen der Auftrittspraxis unentbehrlich.)

Folgendes musikalisches Problem ergibt sich, wenn das behandelte politische Problem sehr kompliziert und schwierig zu analysieren ist: Es ist dann kaum noch möglich, mit einem rhythmisch regelmäßig gebauten Text darauf einzugehen; das Inhaltliche der Formulierungen allein ist so schwierig, daß auf Vers-Gesetze nicht mehr geachtet werden kann. Dann hat man schließlich einen Text in halbwegs rhythmisierter Prosa oder in Freistil-Versen. Dazu eine populäre Musik zu machen, daraus womöglich

ein richtiges Lied zu kriegen (und keine Arie), ist gar nicht so einfach. Auch hier kann man von Eisler einiges lernen, zum Beispiel, daß man nicht alles wie Eisler machen kann. Im Augenblick versuche ich, solche Texte in den Griff zu kriegen, indem ich lateinamerikanische Rhythmen und Melodien hernehme und ein bißchen umbiege.

Über Eisler wollte ich schreiben. Zwangsläufig kam ich auf meine politisch-literarisch-musikalische Arbeit zu sprechen. Zu einer etwas objektiveren Darstellung bin ich nicht gekommen, weil mir keine Zeit dazu bleibt: es besteht ein objektiver Zwang, Lieder zu machen. Ich hoffe, wenigstens ein bißchen Material zur Diskussion beigesteuert zu haben.

Tja. Und viele Grüße an den Genossen Eisler.

Christina Hoffmann

Über die Arbeit des Hanns Eisler Chores

Der Hanns Eisler Chor wurde 1972 zu den „Kulturtagen Progressive Kunst West-Berlin" gegründet und verstand sich von Anfang an als eine Alternative zum bürgerlichen Konzertbetrieb. Er will mit musikalischen Mitteln in den Kampf um Demokratisierung und Humanisierung der Gesellschaft — besonders im kulturellen Bereich — eingreifen. Lieder, die wir singen, wie z. B. das Einheitsfrontlied, das Solidaritätslied, „El pueblo unido" oder „Venceremos", sind unmittelbarer Ausdruck dieses politischen Engagements. In ihnen wird mit einfachen, nicht simplen musikalischen Mitteln die Situation der für den sozialen Fortschritt kämpfenden Menschen ausgedrückt. Sie sind direkt verständlich, emotional mitreißend und können eine schnelle Verbreitung finden.

Darüber hinaus sollen unsere Programme auch Lehrcharakter tragen. Das wollen wir damit erreichen, daß wir politisch komplizierte Sachverhalte mit differenzierten musikalischen Mitteln ausdrücken; denn jeder, auch der politisch bewußte Mensch, muß sich weiterentwickeln, muß lernen. In diesen Zusammenhang gehört die Vietnam-Kantate von Schreiter und Buchholz, auch „Was nützt die Güte . . ." von H. Fladt nach einem Brecht-Gedicht. Die Zuhörer sollen durch das Hören dieser Musik zum einen angeregt werden, sich politisch z. B. mit dem Thema Vietnam auseinanderzusetzen. Selbstverständlich ist hiermit eine besondere, künstlerisch vermittelte Auseinandersetzung gemeint. In ihr können vielschichtige Beziehungen und verschiedene Ebenen zu einem einheitlichen ästhetischen, also hier musikalischen Eindruck verschmolzen werden, und sie erstreckt sich besonders auch auf den emotionalen Inhalt der Probleme. Zum andern können in diesem Zusammenhang auch komplizierte und ungewohnte musikalische Mittel als sinnvoll erfahren werden und kann der Bereich der von den Zuhörern wahrgenommenen und begriffenen Musik erweitert werden. Und schließlich können diese Mittel bei Ausführenden und Zuhörern gegenüber den politischen Problemen veränderte, differenziertere Haltungen bewirken.

Aus diesen Überlegungen stellt sich die Frage nach unserem Publikum. Zum jetzigen Zeitpunkt ist es nicht möglich, eine genaue Analyse der Publikumsstruktur vorzunehmen. Unsere Konzerte sind fast immer an konkrete Anlässe gebunden, wie die Kulturtage, den 1. Mai, den Internationalen Tag der Frau, den 75. Geburtstag Eislers. Dementsprechend wechselt auch das Publikum. Es setzt sich anders zusammen, wenn wir z. B. auf einer Chile-Veranstaltung in der Universität singen oder wenn wir in einem Saal wie dem Quartier Latin auftreten. Einige Aussagen lassen sich dennoch machen: Wir beobachten, daß ein wesentlicher Teil unseres Publikums aus dem Bildungs- und Erziehungsbereich kommt und daß Zuhörer vielfach durch Chormitglieder selbst angesprochen werden.

Unsere Intention ist, jeweils eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen, also z. B. Lehrlinge, Studenten, im Erziehungsbereich oder künstlerisch Arbeitende. Dabei könnte uns die Kooperation mit Gewerkschafts- oder Jugendgruppen eine wesentliche Hilfe sein. Leider ist uns dies bisher noch nicht in genügendem Maße gelungen.

Von der Zielgruppe und dem jeweiligen Rahmen, in dem wir singen, hängt auch die Auswahl und Gestaltung der Programme ab. Das heißt nicht, daß wir vor Arbeitern nur einfache Lieder, vor Lehrern oder Künstlern nur schwierige Werke aufführen. Aber die Hörerwartung des Publikums spielt für uns eine wichtige Rolle. Vor allem müssen sich die kommentierenden Texte in den Programmen jeweils verändern, so daß wir einmal mehr Erklärungen zur Musik selbst, das andere Mal mehr politische Argumentationen vermitteln. In jedem Fall soll eine weite Spanne vom einfachen Lied bis zur Darbietungsmusik die Programme bestimmen. Wenn es gelingt, Texte zu komponieren, die am Bewußtsein und den Interessen der Arbeiter sowohl emotional als auch rational anknüpfen, die realistisch und klar sind, wird es langfristig auch möglich sein, sie für eine Auseinandersetzung mit komplizierter Musik zu interessieren. Einen Ansatzpunkt dieser Bemühungen stellt die schon erwähnte Vietnam-Kantate dar, deren avancierte Mittel verstanden wurden, da sie eine allgemein verständliche Aussage differenziert umsetzte: die Solidarität mit dem kämpfenden Volk Vietnams.

Während des gut zweieinhalbjährigen Bestehens des Chores haben wir versucht, immer konkreter die politischen Aussagen durch ästhetisch wertvolle und künstlerisch gut dargestellte Werke zu vermitteln. Wir erarbeiteten die Werke Eislers, um ihre politische und ästhetische Wirkung heute wieder nutzbar zu machen. Diese Werke stellen wir in ihren geschichtlichen Zusammenhang, verstehen sie aus ihrer Entstehungsgeschichte, um aus Eisler zu lernen, wie die Probleme heute wieder neu angegangen werden müssen. Auch in seinen theoretischen Schriften ist uns Hanns Eisler eine wichtige Orientierung gewesen. In den Konzerten zu den Kulturtagen '72 und zum 75. Geburtstag Eislers ging es uns um eine Auseinandersetzung mit seinem Leben und Werk. Durch die Aufführung verschiedener Werke, einen ausführlichen Textvortrag und erläuternde Dia-Projektionen wurde sein Werdegang gezeigt. Das Konzert zum 75. Geburtstag Eislers war nicht so sehr biografisch aufgezogen. Hier sollte durch die Aufführung so verschiedenartige Werke wie den Massenliedern „Der Rote Wedding" und „Solidaritätslied", den Stücken für gemischten Chor „Auf den Straßen zu singen" und „Kurfürstendamm" (aus op. 13), den Stücken aus den Bühnenmusiken zu „Schwejk im Zweiten Weltkrieg" und „Die Mutter" bis hin zu den komplizierten Hollywood-Elegien für Sopran und Klavier die Vielfalt des Komponisten demonstriert werden.

In den folgenden Konzerten, vor allem zu den Kulturtagen '73 und '74, stand nicht länger Hanns Eisler im Vordergrund, sondern eine bestimmte politische Grundidee wie die Solidarität oder der Kampf für den Frieden. Die Orientierung auf eine Stellungnahme zu aktuellen politischen Problemen zog die qualitative Ausweitung des Programms nach sich. Diese bestand zum Teil in neuen Liedern zur internationalen Solidarität (El pueblo unido, Das neue Leben beginnt, Griechenland-Lied); sie wurde

andererseits möglich durch die sich entwickelnde Zusammenarbeit von Textern und Komponisten mit dem Chor. Gerade durch diese Kooperation mit Komponisten wie Heinz Schreiter und Hartmut Fladt sind erste Ansätze sichtbar geworden, die ästhetische Konzeption Eislers heute nutzbringend anzuwenden, die geänderte gesellschaftliche Situation und die weitergegangene Entwicklung des musikalischen Materials in neuen Stücken zu vermitteln.

Wir machten die Erfahrung, daß zunächst eine erhebliche Diskrepanz zwischen den Vorstellungen der Komponisten und den Erwartungen des Chores bestand. Manche der neuen Werke wurden als zu kompliziert und unverständlich abgelehnt. Durch längere Diskussionen und intensiveres Kennenlernen kam der Chor zum besseren Verständnis neuer, ungewohnter Kompositionstechniken. Wir nahmen einige dieser Werke in unsere Programme auf, weil wir glaubten, auch von unserem Publikum eine solche Auseinandersetzung fordern zu können.

In diesem Diskussionsprozeß veränderte sich natürlich auch die Haltung der Komponisten. Werke wurden verworfen oder umgeschrieben; auf der Suche nach besserer Verständlichkeit wurden durch den Kontakt zum Chor allmählich bessere Lösungsmöglichkeiten gefunden. Es fehlen aber immer noch genügend einfache, verständliche und politisch aktuelle Lieder.

Ein weiteres Element in der qualitativen Veränderung war die Aufnahme von Werken des Komponisten Béla Bartók, dessen Slowakische Volkslieder z. B. das Lebensgefühl des Volkes, die elementare Freude am Leben, aber auch die Trauer über den Krieg darstellen. In diesen Schwerpunkten — Eislers Werke, internationale Lieder, Erarbeitung neuer Kompositionen und Bewahrung wertvoller Traditionen — sehen wir zur Zeit unseren Beitrag zu einer fortschrittlichen Kulturentwicklung.

Eine neue Qualität im Vergleich zu andern Chören stellt unsere innerchorische Arbeit dar. Da es unsere Absicht ist, die politische und ästhetische Seite der Musik zu vereinigen, bildet die theoretische Diskussion im Chor einen wichtigen Teil der Arbeit. Dazu gibt es bei Eisler eine Vielzahl von Anregungen, vor allem zur Frage der Funktion der Musik und ihrer Rolle bei der Veränderung der Gesellschaft. Jedes Chormitglied muß sich über die Inhalte, die wir vermitteln wollen, im klaren sein und muß sie kritisieren können. Durch Diskussionen über die Inhalte der Stücke, über die Programmauswahl und über Interpretationsfragen werden alle Chormitglieder an den Entscheidungen beteiligt. Dadurch hoffen wir, die Kluft, die normalerweise zwischen Leitung und Chorsängern besteht, immer mehr abzubauen.

Durch diese Erweiterung der Chorarbeit über das reine Proben hinaus geraten wir häufig an die Grenzen unserer zeitlichen Kapazität, die auf zweieinhalb Stunden in der Woche begrenzt ist. Um hier einen Ausweg zu schaffen, treffen wir uns von Zeit zu Zeit zu Chorwochenenden, auf denen die Fragen der praktischen und theoretischen Weiterbildung und der Ziele unserer Arbeit ausführlicher diskutiert werden können und auch die Gelegenheit besteht, sich persönlich besser kennenzulernen. Da im Chor Studenten, Lehrer, Sozialarbeiter, Ärzte und Angestellte vertreten sind, um nur einige Gruppen zu nennen, und er auch politisch keine homogene Einheit darstellt, treffen verschiedenste Ansätze und Meinungen aufein-

ander. Daraus resultiert ein ständiger, immer neu sich belebender Diskussionsprozeß.

Neben der theoretischen Auseinandersetzung steht die musikalisch-künstlerische Weiterbildung im Vordergrund. Hierbei wirkt sich die Zusammenarbeit von Fachmusikern (Musiklehrern, -wissenschaftlern, -studenten) und Laien gerade positiv aus, da beide Positionen wechselseitig voneinander lernen können. Die Standpunkte stimmen nicht von vornherein überein. Während die Musiker Gefahr laufen, sich in interpretatorischen Details zu verlieren und dabei die Funktion eines Stückes aus den Augen zu verlieren, ist es für den Laien zunächst schwer verständlich, warum immer wieder großer Wert auf präzises, rhythmisches Sprechen und auf genaue Intonation beim Singen gelegt wird. Im Laufe unserer Auftritte haben wir jedoch die Erfahrung gemacht, daß hohe künstlerische Qualität auch die beste Wirkung beim Zuhörer hervorruft.

Um größere Effektivität bei der Probenarbeit zu erreichen, haben wir vor einiger Zeit einen Notenkurs eingerichtet, der die Chormitglieder befähigen soll, neue Werke schneller zu erlernen. Wegen der großen zeitlichen Belastung nehmen aber nur relativ wenige Chormitglieder daran teil. Es ist ohnehin vor Konzerten oft nötig, zusätzliche Proben einzuschieben, welche besonders die berufstätigen Mitglieder belasten.

Ein wichtiges Prinzip unserer Arbeit besteht darin, die Gesangs- und Instrumentalsolisten so weit wie möglich aus dem Chor heraus zu besetzen, um so auch auf diese Art Laien musikalisch weiterzubilden.

Die Leitung des Chores ergab sich bei seiner Gründung zunächst spontan. Jeder übernahm die Aufgabe, die er bewältigen konnte: einer studierte die Lieder ein, ein anderer dirigierte, einige sichteten Notenmaterial und suchten geeignete Stücke für das Repertoire aus. Es zeigte sich jedoch bald, daß diese Organisationsform den ständig vielfältiger werdenden Aufgaben nicht angemessen war, nicht zuletzt durch das sprunghafte Anwachsen des Chores auf etwa siebzig Sängerinnen und Sänger. Wir versuchten, ein Modell der kollektiven Leitung zu entwickeln, das mehr Mitglieder als bisher in die Organisation, Planung und Durchführung miteinbeziehen sollte. Ein wichtiger Schritt dahin war die Gründung eines „Künstlerischen Beirats", eines Gremiums, das jedes Jahr vom Chor gewählt und aus acht bis zehn Mitgliedern besteht. Der Künstlerische Beirat hat einen vielfältigen Aufgabenbereich zu bewältigen: er übernimmt die gesamte Planung und Organisation von Konzerten, forscht nach geeigneten Stücken, strukturiert und bereitet die theoretischen Diskussionen für den Chor vor, plant und kritisiert die Probenarbeit und stellt Perspektivpläne für einen längeren Zeitraum auf. Obwohl die Leitungsfunktionen durch den Beirat schon auf mehrere Personen verteilt wird, wollen wir in verstärktem Maße weitere Chormitglieder in die Arbeit einbeziehen.

Für die Zukunft streben wir an, das Prinzip der kollektiven Leitung auch im Bereich des Dirigierens anzuwenden, d. h. mehrere Dirigenten für den Chor zu qualifizieren. Hier zeigen sich jedoch noch Probleme, die nicht von heute auf morgen gelöst werden können. Im jetzigen Stadium haben wir bereits einen Schritt dahin getan, indem ein Dirigierkollektiv gebildet wurde, dessen Mitglieder wechselnd Proben mit Einzelstimmen übernehmen. Nach jeder Probe wird im Künstlerischen Beirat über die

dabei aufgetretenen Probleme im einzelnen gesprochen, Kritik geübt, werden Erfahrungen ausgetauscht und Anregungen gegeben. Anschließend wird das Vorgehen für die nächste Probe geplant.

Eine wichtige Kontrollinstanz stellt die Diskussion mit den Zuhörern dar; wir haben dies in unserem Konzert mit dem Programm „Krieg dem Kriege" erstmalig in Form einer offenen Diskussion zwischen Chor und Publikum praktiziert. Im Dialog mit unseren Zuhörern wird sich zeigen, ob wir — wie Brecht es im Geleitwort zu den „Liedern und Kantaten" Eislers formulierte — in der Lage sind, dem Zuhörer „bestimmte Haltungen" zu vermitteln.

Friedrich Tomberg

Politisch Lied ein garstig Lied

Zur Eisler-Kritik des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus

Nichts gegen politisch engagierte Kunst — nur leider gibt es sie nicht, und sie wird auch in Zukunft nicht möglich sein. Denn wo eine solche Art Kunst versucht wird, da wird entweder das Engagement oder der Kunstcharakter unmerklich, und aus diesem Dilemma gibt es keinen Ausweg. So das definitive Urteil von *Carl Dahlhaus* (MR, 400)[1], das für eine in Fachkreisen weitverbreitete Meinung repräsentativ sein dürfte. Nach Dahlhaus befindet sich ein Komponist, der „mit musikalischen Mitteln Politik zu machen versucht", vor der folgenden „unglücklichen Alternative": Er habe entweder, um der politischen Wirkung willen, musikalische Mittel, die nicht gemeinverständlich sind, beiseite zu lassen. Das führe aber in letzter Konsequenz zum Verzicht auf jeglichen individuellen kompositorischen Ehrgeiz, zum *ästhetischen Makel der Banalität.* Oder aber er gebe, in genauer Entgegensetzung hierzu, vom Kunstanspruch nicht das Geringste preis, dann aber gelangten die politischen Implikationen gar nicht erst ins musikalische Phänomen, sie blieben bloße Intention (KK, 26).

Politisch Lied ein garstig Lied — so ist es nun einmal. Nicht, als ob den wohlgesitteten Bürgern aus Goethes „Faust" damit nachträglich doch noch Recht gegeben wäre. Man ist schließlich kein Philister. Man hat nichts gegen Politik. Auch nichts gegen die Verbindung von Liedkunst und Politik. Aber wenn man hinhört, dann klingt es einem garstig in den ästhetisch geschulten Ohren. Und wenn es nicht so klingt, dann heißt es erst recht auf der Hut zu sein, sollen nicht die maßgebenden Normen der Kunst in Gefahr geraten. Diese schreiben sich, für Dahlhaus ist das gar keine Frage, von Kriterien her, die, jedenfalls partiell, „von der Praxis der jeweiligen Avantgarde abhängen" (KK, 26). Avancierte Formen aber — so Dahlhaus in anderem Zusammenhang — „sperren sich gegen politische Gehalte, die nicht in der inneren Zusammensetzung des Werkes begründet, sondern ihm von außen aufgezwungen sind. Und umgekehrt erweist sich eine musikalische Differenzierung, die vom Hörer ungeteilte Aufmerksamkeit erfordert, um nicht unverständlich zu bleiben oder in ein akustisches Grau in Grau zu verschwimmen, als hemmend und unbrauchbar für ein politisches Engagement, das über das Werk hinauszielt". Was auch immer bei den Avantgardisten als die „jeweilige Avantgarde" gilt, avantgardistisch und gemeinverständlich sind jedenfalls kontradiktorische Gegensätze. „Die Musik der Revolution und die Revolution der Musik sind in Gegensatz zueinander geraten, in einen Widerspruch, dessen Aufhebung nicht absehbar ist" (TM, 5). Womit unterderhand die sozialisti-

schen Bemühungen um eine neue, vom Volk getragene Kunst und Kultur von vorneherein als vergeblich abgetan sind.

Die Wirklichkeit scheint dieser apodiktischen Absage an den sozialistischen Realismus nur recht zu geben. So berichtet der bei den Avantgardisten hochangesehene Komponist *Ligeti* über seine eigenen Erfahrungen:

> „1947, als ich noch ein naiver Anhänger eines erträumten Sozialismus war, habe ich mich von dem sogenannten ‚Prager Kongreß der Progressiven Musiker Aller Länder' anregen lassen und versucht, ‚schlichte', ‚einfache' Musik für das ‚Volk' zu komponieren. Einige Jahre habe ich als Komponist dadurch verloren: Das ‚Volk' kümmerte sich einen Dreck um die progressiven Musiker, und kompositorisch waren diese halb-populären Kitschprodukte ohnehin wertlos. Der Komponist, der in Ideologien verhaftet ist, opfert seine Kunst einer Fata Morgana: gesellschaftlich wird er nichts bezwecken, und kompositorisch begibt er sich auf ein Niveau, das seiner unwürdig ist."[2]

Ligeti versuchte gemeinverständliche Musik zu komponieren. Was er aber — nach eigenem Eingeständnis — Jahre hindurch nur zustande brachte, waren „halb-populäre Kitschprodukte". Es spricht eher für das von Ligeti in aller Distanz so genannte „Volk", daß es sich für Machwerke dieser Art nicht erwärmen konnte. Für die behauptete Unmöglichkeit einer volksnahen Musik, die ästhetischem Urteil standzuhalten vermöchte, beweist das Versagen Ligetis und anderer seinesgleichen hingegen nichts.

Gegen Ligeti steht *Eisler.* Kein in seiner ästhetischen Empfindsamkeit noch so hoch gesteigerter „Avantgardist" wird Eislers politische Kampflieder samt und sonders als „Kitschprodukte" abtun können. So wenig wie Volkslieder gegenüber der Kunstmusik bloß ihrer Einfachheit wegen ästhetisch abgewertet werden können, so wenig lassen sich die gelungenen Eislerschen Kompositionen, von denen manche gewissermaßen schon zu Volksliedern der Arbeiterklasse geworden sind, der vereinfachten Kompositionstechnik wegen als bloß noch banal abtun. Wenn Dahlhaus die Flucht aus der Banalität zu den unleugbaren Antrieben „avancierter" Musik zählt (BK, 70), so hat Eisler durch die Tat bewiesen, daß hier keine unabwendbare Alternative vorlag. Diese *Tat*sache fällt um so mehr ins Gewicht, als Eisler selbst der Avantgarde seiner Zeit entstammt und von einem anerkannten Meister unter diesen Avantgardisten, nämlich von Arnold *Schönberg,* als einer der besten aus seiner Schule angesehen war. Carl Dahlhaus gesteht Eisler denn auch zu, er habe in keinem seiner Werke aufgehört, ein Schönberg-Schüler zu sein (KK, 19). Gerade daraus aber dreht er ihm den Strick, der die Provokation, die von Eislers politischen Liedern ausgeht, unwirksam machen soll. Das Gelingen dessen, was nicht sein darf, wird in ein Scheitern des gesamten Werkes umgedeutet.

Eisler habe — so Dahlhaus — die Kluft zwischen Schönberg und dem Proletariat schließen wollen, er wollte „Musik der Revolution komponieren, ohne hinter den Bewußtseinsstand, den Schönbergs Revolution der Musik herbeigeführt hatte, zurückzufallen und von dem Neuen, das erreicht worden war, das Geringste preiszugeben" (ebd.). Eisler war unser, will das besagen, er war gar nicht der Verräter, als den Schönberg ihn später ansah, sondern er ist im Grunde seines Herzens immer Avantgardist geblieben, hat den ästhetischen Moralkodex der Avantgarde nie ver-

leugnet. Sein Fehler war jedoch, daß er es gleichzeitig auch noch dem Proletariat recht zu machen suchte. So gelangte er zwischen die Stühle, wurde zum Kompromißler. Einerseits hat er sich als der Avantgardist, der er nun einmal war, doch nicht restlos dem „Postulat der Volkstümlichkeit" unterwerfen können, andererseits aber hat er auch kein Werk zustandegebracht, das „rückhaltlos Neue Musik im Sinne der Wiener Schule war" (ebd.).

Als Beleg für die „hybride Vermittlungsformel", um die es Eisler angeblich ging, führt Dahlhaus den Satz an, wonach man versuchen müsse, „mit den Erfahrungen und den Kunstmitteln der Bourgeoisie, mit den letzten Raffinements der Moderne" eine Musik zu schreiben, „die dem Sozialismus nützt" (ebd.). Diese seine politische Absicht hat Eisler, wie bekannt, nicht ganz ohne Erfolg in die Tat umgesetzt — sowohl hinsichtlich des Zwecks wie der Mittel. Er hat die erlernte Kompositionstechnik anzuwenden gewußt, wo und wie sie ihm nützlich erschien — nützlich für den Sozialismus. Und er hat die Konventionen der „Neuen Musik" ohne Zögern in dem Maße mißachtet, wie sie seinen Zwecken entgegenstanden, wieviel an artifizieller Delikatesse dabei auch ausgespart werden mußte.

Bedeutet diese „Zurücknahme", von der Eisler selber sprach[3], wirklich auch ein Zurückfallen hinter den mit Schönberg erreichten Bewußtseinsstand? Dann müßte zumindest, was Eisler nur als Mittel zum Zweck gilt, die *Kompositionstechnik* nämlich, schon die Sache selbst ausmachen. Eben dieser Auffassung scheint Dahlhaus zu sein. Er weist darauf hin, daß vom späten achtzehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert Progressivität in der Musik an dem „wachsenden Reichtum an Ausdruck und Charakteristik" festzumachen war, daneben auch an der „Entwicklung der Harmonik und der Instrumentation". In den letzten Jahrzehnten sei jedoch der musikalische Fortschritt von den „Methoden des musikalischen Denkens" abzulesen, er dokumentiere sich jetzt durch „kompositionstechnische Funde und Konstruktionen" (FA, 38), die nach Dahlhaus unter dem Gesichtspunkt ihrer Neuheit und Stimmigkeit zu beurteilen sind.

Wer aber schreibt eigentlich vor, daß der Grad der Neuheit und Stimmigkeit der Kompositionstechnik als einziger Maßstab für die Qualität eines musikalischen Kunstwerks der Schönberg-Zeit zu gelten habe und daß er darüber hinaus auch gegenwärtig und in Zukunft so zu fungieren habe? Das bestimmt allein jene Avantgarde, die überhaupt nur deshalb als Avantgarde angesehen werden kann, weil und solange die von ihr selbst gesetzten Kriterien der unwissenden Masse des Publikums als die maßgeblichen vorgestellt werden können. Die Fortdauer ihrer Geltung ist eine Existenzfrage für das Establishment, das sich selbst Avantgarde nennt und sich als solche aus sich selbst immer weiter fortzeugt, wobei sie peinlich darauf bedacht ist, niemanden Karriere machen zu lassen, der ihre Spielregeln nicht anerkennt.

Wäre Eisler lediglich aus dem seriösen Geschäft ausgestiegen, um sich der Trivialmusik zuzuwenden, so hätte man damit allenfalls einen Verlust zu beklagen gehabt. Doch Eisler blieb, als er Kampflieder zu schreiben begann, weiter mit im Spiele. Er komponierte nach wie vor auch sin-

fonische Musik und beanspruchte mit allem, was er schrieb, eine *neue* Musik zu machen, die eben deshalb über die sogenannte Neue Musik hinaus war, weil sie die Kriterien der „Avantgarde" in ihrer Ausschließlichkeit außer Kurs gesetzt hatte.

Das Neuartige der Eislerschen Musik ist vom Publikum sogleich auch deutlich empfunden worden. In einem seiner Gespräche mit Bunge bemerkt Eisler, man habe ihm in seiner Jugend vorgeworfen, er sei ein grober, plumper Herr, „dessen Arbeiterlieder kraftvoll, schreiend — und ästhetisch dann eben unmöglich sind für die Töchter der Bankiers oder für die verwöhnten Musikbesucher". „Und dieser Einwand", fährt Eisler fort, „hat gestimmt. Ich war grob, unelegant und schreiend"[4].

Hier legt der irregeleitete Avantgardist Eisler nun doch noch ein Geständnis ab. Auch er, so scheint es, sah sich der Antinonie von ästhetischer Qualität und politischer Wirksamkeit gegenüber, und er entschied sich gegen die „rückhaltlos Neue Musik" zugunsten dessen, was Dahlhaus „Ausplünderung der Trivialmusik zu demagogischen Zwecken" nennt (KK, 20). Politisch Lied ein garstig Lied, wie könnte es anders sein! Aber Eisler fährt fort: Ein guter Kenner der Musik, meint er, würde auch aus den ersten Anfängen schon die neue Art, die neue Funktion herausgehört haben. Launig konstruiert er einen historischen Vergleich, um deutlich zu machen, worin das Neue zu sehen sei. Im Jahre 475, so sinniert er, habe es am Hofe der Franken einen kleinen Dichter namens Sidonius Apollinaris gegeben, der im Stil der lateinischen klassizistischen Schule Epen und Hymnen verfaßte. Dieser beschwerte sich über die neuen Völkerschaften, bei denen er leben mußte, vor allem über die blauäugigen Sachsen, die entsetzlich nach schlechter Butter stanken, mit der sie sich ihre Haare eingeschmiert hatten. Wie kann ich, fragte Apollinaris, die Göttin Venus besingen oder großartige Epen über die Vergangenheit schreiben, wenn diese neuen Leute, diese stinkenden Barbaren zu uns kommen, die nicht einmal Latein verstehen?!

Apollinaris, bemerkt Eisler hierzu, vermochte nicht vorauszuahnen, daß die Kinder und Kindeskinder dieser groben, unelegeanten Germanen einmal die Shakespeares, Goethes und Brechts sein würden. Es sei ungeheuer wichtig zu sehen, daß eine neue Kultur, eine neue Funktion der Kultur oft barbarisch auftrete oder jedenfalls so klinge, „so daß die alten Herren, die die Künste der Venus beschreiben wollen, blaß und verstört werden". Apollinaris, Prototyp dieser der alten Kultur verhafteten Herren, erkannte das Neue nicht, weil es ihm zu sehr stank. Es kam stinkend in seine Stube, da verachtete er es. Immer stinkt das Neue, konstatiert Eisler. Nämlich: Es stinkt nach neu. Apollinaris aber habe eine alte Nase gehabt. — Diesen neuen Sinn für das Neue nimmt Eisler für sich selbst in Anspruch. „Es ist", sagt er, „eine großartige Haltung, die wir als Marxisten haben, daß wir auf das Neue sehen, wie immer es ankommt"[5].

Das Neue, von dem Eisler da spricht, läßt sich durch Fortschrittlichkeit in der Kompositionstechnik offensichtlich nicht angemessen charakterisieren. Man könnte es mit Dahlhaus „Aktualität" nennen, worunter er die „emphatische Zugehörigkeit zum geschichtlichen Augenblick" verstanden wissen will (KK, 23). Dahlhaus sieht die Aktualität eines Kunstwerks außerdem durch ein „politisch-gesellschaftliches" Kriterium be-

stimmt. So sei z. B. der Zug zum Indeterminismus nicht die einzig sich anbietende technische Lösung für die Probleme gewesen, in die das serielle Verfahren etwa 1958 geraten war, sondern er sei unter vielen möglichen Lösungen bevorzugt worden, weil er „geschichtlichen Tendenzen der sechziger Jahre entsprach, die sich auch außerhalb der Musik zeigten" und daher „aktuell" war (KK, 24).

So sehr sich Dahlhaus auch gegenüber diesem zweiten für die Progressivität der Kunst maßgebenden Kriterium zurückhält und es nur als „externes" Moment gelten läßt (ebd.), so muß er es sich doch gefallen lassen, daß wir demgemäß auch den *„Bewußtseinsstand"* der Musik Schönbergs beurteilen, den Dahlhaus gegen Eisler ausspielt. Eisler selbst hat ihn, das Gesellschaftlich-Politische vom Ästhetischen nicht trennend, treffend beschrieben. „Man kann mit einiger Vorsicht sagen", bemerkt er, „daß der Grundcharakter der Schönbergschen Musik die Angst ist"[6]. Lange vor Erfindung des Flugzeugs habe Schönberg bereits die Schrecken der Menschen im Luftschutzkeller unter den Bombardements vorgefühlt. Er sei der Lyriker der Gaskammern von Auschwitz, der Konzentrationslager von Dachau, der ohnmächtigen Verzweiflung des kleinen Mannes unter dem Stiefel des Faschismus. Eisler hebt deshalb als die charakteristische Leistung Schönbergs die Auflösung der traditionellen Sprache hervor: „das Asymmetrische, das Athematische, die raschen Kontraste und die Buntheit der musikalischen Gestalten". Demgegenüber möchte er dem Zwölftonsystem, das sich so leicht mechanisch kopieren lasse, weniger Bedeutung zugestehen. Und doch ist es zur Bezeichnung des Schönbergschen „Bewußtseinsstandes" unentbehrlich. Denn das Organisationsprinzip, das der Zwölftonmusik zugrunde liegt, drückt, unabhängig davon, was es musikalisch wirklich zu leisten vermag, den unabdingbaren Willen aus, der mit weit offenen Sinnen aufgenommenen Angst-Wirklichkeit dennoch nicht zu erliegen. Und erst darin ist Schönbergs „Humanität" zu sehen und nicht schon, wie Eisler will, in dem bloßen Ausdruck der „Nervosität, der Hysterie, der Panik, der Verzweiflung, der Verlassenheit und des Terrors"[7].

Eisler hat Schönberg öfters einen Kleinbürger genannt, einen „entsetzlichen" Kleinbürger, was seine politischen Ansichten anging, einen „genialen" Kleinbürger, wenn an sein musikalisches Werk gedacht war[8]. Schönberg war jedoch nicht Kleinbürger schlechthin, sondern er setzte die Reihe jener sozial meist nur kleinen, im Schatten des Großkapitals oder zuvor des feudalen Großgrundbesitzes wirkenden Bürger fort, denen die bürgerliche Welt als die einzig denkbare galt, mit der sie sich gleichwohl nicht fraglos abfinden mochten. In der Musik Schönbergs und seiner Schule, wie überhaupt in den radikal „aktuellen" Werken der letzten großen Phase der bürgerlichen Kunst hat sich die Ablehnung der gesellschaftlichen Realität als maßgebender Instanz, die mindestens seit dem vorigen Jahrhundert immer mehr zur allgemeinen Tendenz wurde, bis zum äußersten gesteigert. Dieser Kunst ist die Realität kein Positives mehr, das in schöpferisch umgestaltender Widerspiegelung bejaht werden könnte.

Sich ihr einzufügen, und sei es auch nur mittels eines idealen Gegenbildes, wie es die Klassik praktizierte, führt nicht mehr zur Freiheit des Geistes im ästhetischen Erleben; vielmehr zwingt die Welt jenes faulenden

und sterbenden aber gleichwohl in all seinen Gliedern aggressiven Kapitalismus, wie Lenin den Imperialismus unseres Jahrhunderts charakterisiert hat, die Menschlichkeit des Daseins, soweit nur möglich, zu sklavenhafter Existenz herab. Die großen Schöpfungen der bürgerlichen Moderne haben daher, in ihrer Unfähigkeit zu alternativen Erfahrungen, den Freiheitswillen des schöpferischen Individuums als einzig positive Wirklichkeit noch gelten lassen. Der Kunstprozeß lief auf Werke zu, die in Abstraktion von den Determinationen des wirklichen Lebens ihre Formen rein aus dem freien Selbst des Produzenten erhalten, aus seiner inneren Bestimmungsfreiheit sich bestimmen und so Manifeste absoluter Selbstbestimmung gegen alles Wirkliche sein sollten[9].

Das Gelingen oder Mißlingen eines solchen Verhaltens braucht an dieser Stelle nicht zu interessieren, es geht hier allein um den „Bewußtseinsstand". Und dieser reflektiert in seiner radikalen Konzentration auf eine absolut realitätsferne Selbstbestimmung denn doch eine wesentliche Tendenz der objektiven Realität. Gesamtgesellschaftliche Selbstbestimmung ist in der spätkapitalistischen Gesellschaft zum objektiven Erfordernis geworden; sie trägt in der politischen Theorie den Namen *Sozialismus.* Und sie ist in allen fremdbestimmten Menschen dieser Gesellschaft, also in ihrer übergroßen Mehrzahl als elementares, wenngleich ihnen oft nur vage und unangemessen bewußtes Bedürfnis wirksam.

Als Hanns Eisler sich in die harte Schule Arnold Schönbergs begab, jenes Komponisten also, der alle anderen dadurch überragte, daß er die Neue Musik, wie Dahlhaus sich richtig ausdrückt, „rückhaltlos" zu produzieren suchte, erfaßte er mit der Kompositionsweise seines Lehrers implizit auch die Idee der Selbstbestimmung. Sie wurde ihm gerade durch die Beschäftigung mit der musikalischen Tradition vermittelt, auf die Schönberg so außerordentlichen Wert legte. Bei diesem Rückgang in die Vergangenheit handelt es sich nicht um eine Abkehr von der Gegenwart, auch nicht bloß um eine solide handwerkliche Schulung, sondern um den Einstieg und den Nachvollzug eines Prozesses, der in Schönbergs Werk die für seine Zeit „aktuelle" Form gewann und allerdings gleichzeitig auch verfehlte, „genial" verfehlte, wenn man so will. Denn die Revolution, die Schönberg in der Musik bewirkt haben soll, ist in Wirklichkeit nur Ausdruck der Vergeblichkeit des Versuchs, an der Tradition festzuhalten. An jener Tradition der bürgerlichen Kunst nämlich, die sich gegenüber der Gesellschaft als *autonom* begreifen durfte, weil die zugleich politischen wie ästhetischen Prinzipien einer vollen Ausbildung der menschlichen Natur in der Realität keinen Platz hatten und lediglich in einer Phantasiewelt sich rein nur noch ästhetisch und scheinbar gar nicht mehr politisch auswirken durften.

Das Neue, das Eisler dieser Kompositionsweise, unter Ausnutzung ihrer Technik, entgegensetzte, war nicht bloß eine neue Manier, Musik zu machen, war auch nicht eine politische Musik von der Art, wie Dahlhaus sie im Gegensatz zu den Kampfliedern als ästhetisch akzeptable Möglichkeit ernsthaft diskutiert, sondern es ging um nicht mehr und nicht weniger als um eine grundlegende Änderung der gesellschaftlichen Funktion, die die Musik jahrhundertelang innegehabt hatte und bis zu Schönbergs gegenwärtigen Epigonen immer noch beizubehalten sucht.

In der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, aber auch schon der voraufgegangenen Epochen, war es gerade die vermeintliche Autonomie gewesen, durch die die Kunst sich als gesellschaftlicher Faktor erwies. Denn keineswegs trat der Bürger, wenn er sich in die Welt der Kunst genießend verlor, damit faktisch auch aus der Welt seines Handelns heraus, sondern in der Hinwendung zum Ideal, wie es die Kunst der Wirklichkeit gegenüberstellte, bestätigte sich diese ihm gerade als die einzig mögliche und somit auch als die beste aller möglichen Welten, deren Konditionen er sich daher auch guten Gewissens fügen durfte[10].

Die vorherrschende Kunst der vergangenen Jahrunderte ist insofern bürgerliche Kunst, als sie gerade durch die Art ihres Protestes die Unabänderlichkeit der gegebenen, in der kapitalistischen Ökonomie sich gründenden gesellschaftlichen Verhältnisse deklariert. Angesichts des Klassenkampfes der zwanziger Jahre zerbrach dem Schönberg-Schüler Eisler diese Weltsicht. Ihm drängte sich die objektive Möglichkeit einer anderen Gesellschaft auf, und zwar einer Gesellschaft, die den humanen Intentionen der Kunst nicht mehr abweisend gegenüberstehen mußte. Die Theorie des Marxismus lehrte ihn, in den hauptsächlichen Produzenten der materiellen Güter auch die berufenen Produzenten einer frei sich selbst bestimmenden Gesellschaft zu erkennen. Was die musikalische Avantgarde mit Schönberg und anderen gegen die Wirklichkeit in bloß subjektiv geistiger Konstruktion hochzutreiben suchte, das hatte die politische Avantgarde der Arbeiterklasse längst als unumgängliches Erfordernis gesellschaftlicher Praxis begriffen, das es jedoch den breiten Massen noch bewußt zu machen galt.

Indem Eisler sich dieser Avantgarde anschloß, sah er sich nicht mehr als einsamen Produzenten ästhetischer Artefakte einem konsumierenden Publikum gegenüber, sondern er fand sich als Produzent unter lauter Produzenten, von denen er sich jedoch dadurch unterschied, daß er sich vorerst nur auf musikalische Technik verstand, noch nicht aber auf die Technik des Aufbaus eines gesellschaftlichen Ganzen, das letztendlich selbst als eine ästhetische „Komposition", nämlich „auch nach den Gesetzen der Schönheit" (Marx) zu produzieren war.

Sieg oder Niederlage im Kampf um diese neue Gesellschaft hingen davon ab, wieweit sich die Arbeiter in ihrer Masse vom *Willen zur gesellschaftlichen Selbstbestimmung* leiten ließen. In diesem Bemühen um die gemeinsamen Interessen nicht nur der Arbeiter, sondern aller dem Kapitalverhältnis Unterworfenen brauchte ein Schönberg-Schüler sich nicht unnütz vorzukommen. Den Bewußtseinsstand einer nach strengen Gesetzen durch den Menschen selbst planvoll zu erbauenden Welt, wie er in der Zwölftonmusik Schönbergs sich in äußerster Abstraktion dokumentiert, galt es aus dem Klassenbewußtsein des Proletariats heraus sinnfällig konkret zu artikulieren.

Zwar ließ sich durch politische Kampflieder der wissenschaftliche Sozialismus nicht unmittelbar dozieren, wohl aber konnten auf diese Weise wesentliche, durch die sozialistische Wissenschaft begründete Erkenntnisse vermittelt werden und die Gewißheit der guten Sache bestärkt und bestätigt werden. Und dessen bedurfte es auf dem bedrückend hindernisreichen Wege, der noch zu gehen war, immer wieder aufs neue. Eine Musik, die

das leisten wollte, hatte bis in ihre lezten Nuancen nicht weniger wahrhaftig zu sein, als die Theorie, aus der sich die Praxis bestimmte, wahr zu sein hatte. Sie mußte stimmig sein, sie mußte mit neuen Erfahrungen selbst sich erneuern, kurzum: sie mußte die Kompositionsprinzipien, die Dahlhaus der Avantgarde zuschreibt, auf ihre besondere Art mindestens so ernst nehmen, wie diese es selbst tat. Demgemäß hat Hanns Eisler auch sein politisches Lied komponiert. Und wenn es den Avantgardisten gleichwohl als garstiges Lied in den Ohren klingt, dann nur deshalb, weil diese Ohren nicht weniger alt sind als die Nase des Sidonius Apollinaris.

Keineswegs standen sich, wie Dahlhaus will, Revolution der Musik und Musik der Revolution von Anfang an unvereinbar gegenüber, vielmehr vollzog sich erst mit dem Übergang Eislers vom „technisch fortschrittlichsten Flügel" der „Avantgarde des Untergangs der bürgerlichen Musik"[11] zur Musik revolutionärer Praxis die wahrhafte Revolutionierung der traditionellen abendländischen Musikkultur, die durch Schönberg insofern initiiert wurde, als er die Tradition radikal auf die Spitze trieb, in deren Gefolge es, wenn wir Dahlhaus beim Wort nehmen wollen, nicht mehr eigentlich im Substanziellen, sondern nur noch in der Differenzierung der Mittel, in der Kompositions*technik* Fortschritte scheint geben zu können.

Man kann nicht sagen, daß Dahlhaus für diese fast kopernikanisch zu nennende Wende ohne alles Gespür gewesen sei. So zeigt er sich bereit, den von Brecht eingeführten und von Eisler aufgegriffenen Begriff des „Gestus" ernstzunehmen. Diesen Begriff will er dahingehend verstanden wissen, daß über den politischen Charakter eines Stücks Musik weniger die abstrakte Komposition, der Notentext, als vielmehr die Art des Vortrags und der Zusammenhang, in dem das musikalische Gebilde steht, entscheiden (KK, 22). Von daher gelangt Dahlhaus immerhin zu dem Eingeständnis, daß z. B. das oft gerühmte „Paradigma kommunistischer Musik", Eislers Solidaritätslied, durch den Faschismus, der sich seiner zu bemächtigen suchte, nicht wirklich angeeignet werden konnte. Nach wie vor hält Dahlhaus die politische Komponente säuberlich getrennt, aber er bedenkt doch immerhin das Projekt einer politischen Musik, „die nicht irrational-demagogische Wirkungen sucht, sondern vor der Vernunft bestehen möchte" (KK, 21). Das bringt ihn sogar dazu, sich um die marxistische Musikästhetik zu sorgen. Er vermutet, daß sich das Problem der „Vermittlung zwischen ökonomisch-sozialen und ästhetischen oder kompositionstechnischen Fakten" durch Weitertreiben der Gedanken Brechts über gestische Musik besser lösen lasse, und formuliert als marxistische Aufgabe eine „Theorie der Funktionen, die Musik erfüllen kann, sowie der Bedingungen und Grenzen eines Funktionswechsels" (KK, 23).

Nach all dem wäre zu erwarten, daß Dahlhaus der Musik in den Klassenkämpfen unserer Zeit nun doch eine ästhetisch sinnvolle oder jedenfalls verantwortbare Funktion zugesteht. Stattdessen sucht er den Marxisten den Widersinn ihrer Bemühungen nachzuweisen. Er sieht, daß es dem Marxismus nicht nur um politische Emanzipation geht, sondern daß diese nur ein „Teilmoment einer allgemeinen Emanzipation" darstellt, „die auch die Musik umfaßt". Ohne Eisler beim Namen zu nennen, bezieht er sich auf dessen Attacken gegen die dumme Musik, die in marxistischer Sicht das Resultat einer mit der politischen auch gegebenen musikalischen

Unterdrückung sei. Also, so folgert er mit verblüffender Luzidität, muß der politisch engagierte Komponist sich an die musikalischen Gewohnheiten und Vorurteile der Hörer angleichen und damit befördern, was er doch beseitigen will, den „musikalischen Schwachsinn"; er arbeitet somit gegen sein eigenes Ziel (TM, II).

Politisch Lied ein garstig Lied und ein unnützes dazu. Die subtile Argumentation liest sich wie eine Empfehlung, gerade dann sich von politisch engagierter Musik fernzuhalten, wenn man dem Sozialismus nützen will. Damit ist das Ärgernis Eisler stillschweigend aus der Welt geschafft. Denn wenn es aus logischen Gründen unmöglich ist, eine massenwirksame politische Musik zu komponieren, die musikalisch nicht schwachsinnig ist, dann kann es auch die Ausnahme Eisler nicht gegeben haben. Es hat sie aber gegeben, wie Dahlhaus zwischen den Zeilen gelegentlich auch zugestehen muß. Und es könnten daher andere auf den Gedanken kommen, daß etwa noch mehr Ausnahmen möglich wären, ja, daß sich hinter der scheinbaren Ausnahme vielleicht sogar die zukünftig maßgebende Regel verberge. Dem beugt Dahlhaus vor, indem er unversehens das von ihm generell gemeinte Problem musikalisch vernünftiger politischer Musik auf die Gegenwart verkürzt, Eisler damit zur historischen Größe versteinern läßt und mit einem apodiktischen Statement zu verhindern sucht, daß das Beispiel Schule macht. „Ein Komponist", müssen wir uns sagen lassen, „der — aus Überdruß an bürgerlichen Privilegien — unter den gegenwärtigen Bedingungen versuchen wollte, nach dem Vorbild oder dem Programm Hanns Eislers eine Musik zu schreiben, ‚die dem Sozialismus nützt', würde sich in Schwierigkeiten verstricken, deren Lösung kaum absehbar ist. Er kann an das bestehende musikalische Bewußtsein oder Unterbewußtsein des Proletariats, das durch den kalkulierten Schwachsinn der Unterhaltungsindustrie geprägt ist, schwerlich anknüpfen, ohne einer unverhohlenen oder halb maskierten Trivialität zu verfallen, die seinem ästhetischen Gewissen unerträglich sein muß . . ." (KK, 19).

Nicht genug damit. Unter den gegenwärtigen Bedingungen, so behauptet Dahlhaus an anderer Stelle, gehe von einer Musik, die mit populären Mitteln Politik zu machen suche, nicht ein bewußtseinserhellender, sondern ein durch und durch irrationaler Effekt aus. Daraus schließt er, politische Musik sei, unabhängig von dem Ziel, das sie sich setze, „einstweilen wirkungslos oder demagogisch" (KK, 15).

Nun haben die Sozialisten die Wahl. Der träumende Sozialist Ligeti wählte seinerzeit, wohl nicht ganz freiwillig, die Wirkungslosigkeit. Der kämpfende Sozialist Eisler war und ist mit seiner Musik äußerst wirksam. Haben wir ihn also als Demagogen abzuqualifizieren? Es ist aufschlußreich zu sehen, wie Dahlhaus sich wiederum um eine klare Stellungnahme herumwindet. Er antwortet: Auch Eislers „unermüdliche Reflexionen über das Problem, wie man die Dummheit in der Musik und die Verdummung durch die Musik vermeiden könne, ohne andererseits in Esoterik zu geraten", hätten den „Demagogieverdacht", dem jede Absicht, mit musikalischen Mitteln in die Politik einzugreifen, ausgesetzt sei, „nicht restlos zu zerstreuen" vermocht (ebd.). Nicht einmal von der Musik, sondern nur von Eislers theoretischen Bemühungen ist hier die Rede, und auch sie unterliegen lediglich einem nicht ganz zu beseitigenden Verdacht.

Also doch ein kaum verhülltes Eingeständnis der Ausnahme Eisler? Nein, nicht Ausnahme von der Regel, sondern Verstoß gegen sie. Ein proletarischer Seitensprung mit bösen Folgen. „In der musikalischen Wirklichkeit", wir hörten schon davon, „mußte sich die Idee, die Kluft zwischen Schönberg und dem Proletariat zu schließen, ... blamieren..." Und wir erfahren auch weshalb: „weil sie nicht im Interesse der über Eisler Herrschenden lag" (KK, 19).

Damit ist die eigentliche Wurzel des Übels bloßgelegt. Daß Eisler politisch engagierte Musik schrieb, wäre allenfalls noch ästhetisch zu rechtfertigen gewesen und hätte sogar gemessen an den strengen Kriterien der Avantgarde gelingen können. Auch, daß er den Sozialismus als geeignetes Thema wählte, um ein breiteres, vorerst nur von der politischen Seite her ansprechbares Publikum zur Konzertreife heranzubilden, wäre nicht weiter zu beanstanden gewesen. Ähnlich verfährt heute ja Luigi *Nono*, an dem Dahlhaus den Versuch schätzt, „Arbeitern, anknüpfend an deren reale und dringende Interessen, eine Musik zu vermitteln, die ernst zu nehmen ist und zur Reflexion herausfordert, statt die Gedankenlosigkeit mit einem Schein von Inhalt auszustatten". Dadurch angeregt, erwägt Dahlhaus: „Politische Musik könnte, sofern sie nicht irrational demagogisch wirkt, sondern in einem Zusammenhang erscheint, der zum Denken anregt, dem musikalischen Bewußtsein nützen. Sie wäre ein Mittel, um ein Publikum, das den Produkten der Unterhaltungsindustrie ausgeliefert ist, zu musikalischer Vernunft kommen zu lassen" (KK, 16).

Stein des Anstoßes ist allein die politische Wirksamkeit. Denn sie verstand Eisler nicht als irgendeinen Publikumserfolg in politisch interessierten Kreisen, sondern als die Beförderung des wirklichen Kampfes für den wirklichen Sozialismus. Daß dieser ohne politische Avantgarde nicht zu führen ist, liegt auf der Hand. Und also hat Eisler sich in seiner musikalischen Arbeit um Übereinstimmung mit dieser Avantgarde bemüht, was natürlich nicht ohne Mißverständnisse, Differenzen und Fehlentscheidungen auf beiden Seiten abgehen konnte, wie denn überhaupt die Verbindung von Kunst und Politik bei Wahrung der relativen Eigenständigkeit beider im Sozialismus ein noch längst nicht endgültig befriedigend gelöstes Problem darstellt, das dem Künstler natürlich dann immer noch am wenigsten Kopfzerbrechen bereitet, wenn er sich ihm erst gar nicht aussetzt. „... daß sich Eisler", so meint Dahlhaus triumphieren zu dürfen, „zu Kompromissen gedrängt fühlte, deren Charakter man nicht dadurch ändert, daß man sie als ein Stück Dialektik deklariert, ist zu bekannt, als daß es demonstriert werden müßte" (KK, 19). Daß die Geschichte der Kunst voll von Kompromissen mit den politischen Mächten ist und daß aus solchen Kompromissen gleichwohl und manchmal sogar deswegen Meisterwerke hervorgegangen sind, die sich zudem noch durch einiges mehr als durch bloße Kompositionstechnik auszeichnen, ist zwar ebenso bekannt, wird von Dahlhaus aber tunlichst unterschlagen. Ohne Kompromisse keine Politik, pflegte der politische Avantgardist *Lenin* zu sagen, der deswegen seine prinzipienfeste Haltung doch nie aufgegeben hat. Auch in diesem Sinne war Hanns Eisler in seiner kompositorischen Arbeit Leninist. Dem reinen Geist der sogenannten Neuen Musik ist jegliche Verbindung mit der Materie des alltäglichen Lebens schon ein unerlaubter

Kompromiß. Sie bezahlt dafür mit der Isolation von der lebendigen Wirklichkeit, die sie unter dem Signum des musikalischen Schwachsinns von sich glaubt abweisen zu können.

Die Gesellschaft ist krank, konstatiert Carl Dahlhaus. Musik, die in ihr politisch wirken will, ist eo ipso demagogische Musik. Und demagogische Musik „ist kein Mittel gesellschaftlicher Therapie, sondern ein Teil der Krankheit" (KK, 19). Das gilt denn wohl auch für Eisler und alle, die es ihm gleichtun möchten. Und wenn sie gar politische Mächte über sich herrschen lassen, die, wie jeder Antikommunist weiß, fieberhaft auf einen tödlichen Ausgang dieser Krankheit hinarbeiten, dann wird der sich womöglich als politisch progressiv verstehende Staatsbürger Carl Dahlhaus jedenfalls um Einwände verlegen sein, wenn andere, die weder musikalisch noch politisch zur Avantgarde zu zählen sind, schließlich vom bloßen Demagogieverdacht zu einer neuen Art von Demagogenverfolgung übergehen, wie wir es heute mehr und mehr erleben.

Die sachlich-fachliche Diskussion, um die sich Dahlhaus in seinen Schriften bemüht, läßt leicht vergessen, daß er, wenn er über das Verhältnis von Musik und Politik reflektiert, selbst auch — um ihn analog zu zitieren — „mit musikwissenschaftlichen Mitteln Politik zu machen versucht". Immerhin erweckt er den Anschein, daß er sich des subtilen Antikommunismus seiner Argumentation gar nicht bewußt ist. Fast sieht es so aus, als sei er lediglich Opfer der Tradition des Fachgelehrtentums. Wie so viele andere kenntnisreiche und hochbefähigte Wissenschaftler auch, sah er sich spätestens durch die Studentenbewegung genötigt, zu Fragen Stellung zu nehmen, die gar nicht in sein Fachgebiet fielen. Warum sollte sich ein bürgerlicher Musikwissenschaftler auch mit der politischen Ökonomie oder der Geschichte der Arbeiterbewegung detailliert befassen? Da eine Reihe studentischer Wortführer, die den Marxismus plötzlich für sich entdeckt hatten, ihre Unkenntnis durch Phraseologie überdecken mußten, glaubte wohl auch der solide Wissenschaftler Dahlhaus es sich auf diesem Gebiete leicht machen zu dürfen. So spricht er einerseits von der „innersten kategorialen Struktur" des Marxismus, als ob sie ihm aus eigenem intensivem Studium vertraut sei, und dokumentiert andererseits im gleichen Atemzuge seine völlige Unkenntnis auch schon der grundlegendsten marxistischen Theoreme, indem er erwägt, daß die Relation von Basis (er sagt „Unterbau"!) und Überbau sich jenseits des Kapitalismus wohl auch in ihr Gegenteil verkehren könne (TM, VIII). Ihm scheint daran zu liegen, überall in der Welt die Kräfte der Destruktion am Werke zu sehen, die es rechtfertigen, sich in die Gefilde einer gegen Massenwirksamkeit und daher auch gegen Masseneinwirkung geschützten Musik zurückzuziehen. Doch auch hier sieht er Tendenzen zu anarchischer Auflösung. Sein „Plädoyer für eine romantische Kategorie", nämlich für die Autonomie der Kunst, die die Abgeschlossenheit des Werkes voraussetzt, richtet sich sowohl gegen die Liquidation des traditionellen Kunstbegriffs durch die Avantgarde wie gegen die ultralinken Versuche, Kunst überhaupt abzuschaffen bzw. sie nur noch als Dokumentation gesellschaftlicher Interessen gelten zu lassen. Sein ausdrückliches Eintreten für den Fortschritt in der Musik erweist sich bei näherem Hinsehen als konservatives Rückzugsgefecht. Dahlhaus will nicht wahrhaben, daß die Zeit, in der die Kunst

noch als die andere, bessere Welt gegen die Inhumanität der gesellschaftlichen Realität gestellt werden durfte, vorbei ist und daß die ästhetisch-technisch wie die politisch motivierten Versuche des Abbaus der Distanz von Kunst und Leben, auch in ihren verrücktesten, die Kunst überhaupt negierenden Extremen noch dieses gesellschaftliche Erfordernis widerspiegeln und auf ihre Art immerhin zu befördern suchen.

Für einen bürgerlichen Intellektuellen, dessen Bildungsgang wesentlich durch den Geist der westdeutschen Restaurationsperiode bestimmt wurde, liegt es nahe, die exzessiven Attacken gegen die Kulturtradition, durch die manche als „links" oder sogar als „marxistisch" sich verstehenden Gruppierungen erst einmal den Pressionen der verknöcherten Institutionen dieser Tradition zu entrinnen suchen, als Merkmale jener Barbarei zu deuten, die der abendländischen Kultur wieder einmal vom Osten her droht. Hanns Eisler ist der Denkweise des Bildungsbürgertums noch zu sehr entgegengekommen, wenn er akzeptierte, daß die Kultur der Arbeiterklasse insgesamt vorerst als barbarisch zu qualifizieren sei. Nicht wenigen deutschen Bürgern sind die Sowjetsoldaten, die Deutschland vom Faschismus befreiten, wie Abkömmlinge jener Germanen vorgekommen, die den kultivierten Römern einst, nach Eislers vergleichender Erzählung, in die Nase stanken. Inzwischen mußte die anders geartete Wirklichkeit auch von hartgesottenen Antikommunisten zur Kenntnis genommen werden. Die Art und Weise, wie in den sozialistischen Ländern die tradierte Kultur lebendig erhalten wird, erregt nicht selten den Neid auswärtiger Beobachter. Nicht so leicht ist demgegenüber das historisch Neue wahrzunehmen, das Eisler der sogenannten Neuen Musik entgegenhielt. Man übersieht es vollends, wenn man lediglich Ausschau hält, ob nicht schon der sozialistische Mozart oder Beethoven oder wenigstens der eine oder andere ihrer Vorläufer irgendwo auszumachen ist. Es kann in einer sozialistischen Gesellschaft nicht darum gehen — und auch darin ist Eislers Vergleichskonstruktion korrekturbedürftig — erneut den Weg einer Kulturentwicklung zu beschreiten, die in einigen wenigen Genies sodann ihre Erfüllung findet. Die neue Kunst kann im Sozialismus nur aus der Gemeinschaft der miteinander lebenden und zu gemeinsamen Zwecken agierenden Menschen hervorgehen, als ihre eigene, sie mehr und mehr alle umfassende Tätigkeit, die sodann einzelne zu Leistungen befähigen mag, die an Meisterschaft hinter Mozart oder Beethoven nicht zurückstehen, an Gehalt sie bei weitem übertreffen dürften.

Der zukünftige Gang der sozialistischen Kunst kann in seiner konkreten Gestalt nicht vorhergesehen und schon gar nicht im vorhinein festgelegt werden. Umgekehrt würden sich die gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Kunst erst möglich machen, nie ergeben, wenn sie nicht planmäßig hergestellt oder beeinflußt würden. So darf beispielsweise die Singebewegung der DDR, die sehr rasch an Breite gewann, in ihrer überraschenden Spontaneität als Ausdruck eines bestimmten Reifegrades des gesellschaftlichen Lebens angesehen werden, das selbst das Resultat einer beharrlichen, zielbewußten Politik war. Die Lieder, die die Singebewegung Jahr für Jahr hervorbringt, sind zuweilen von gerade modischen Schlagern nur wenig zu unterscheiden. Dahlhaus wird in ihnen wohl nur den üblichen „Schwachsinn" wiedererkennen mögen, auch Eisler würde den vorkommenden kom-

positorischen Mängeln gegenüber nicht taub sein, aber er würde auch das Neue heraushören, um das es ihm selbst gegangen ist. Und auch Dahlhaus müßte, wenn er seinen eigenen Erwägungen treu bleiben will, den besonderen *Gestus* anerkennen, der sogar den schwächeren Produktionen zuwächst, wenn sie von politisch bewußten Kollektiven in Versammlungen von hunderten oder tausenden politisch ebenso bewußter junger Menschen zu ihrer Selbstverständigung vorgetragen werden. Hier ist ein Nährboden, auf dem musikalischer Schwachsinn je länger, je weniger gedeihen kann.

Derartige Pflanzstätten neuer künstlerischer Ausdrucksweisen tun sich heute überall in der Welt in wachsender Zahl auf. Sie zeigen an, daß gerade unter jungen Menschen demokratisches Bewußtsein und Wille zu sozialem Fortschritt außerordentlich zugenommen haben, auch in Westdeutschland bezieht sich endlich wieder eine wachsende Zahl von Menschen durch Denken und Handeln mehr oder weniger klar bewußt in die internationale Solidarität der Demokraten und Sozialisten mit ein. Die meisten von ihnen dürften freilich nach wie vor auch noch an nichtssagender Unterhaltungsmusik Gefallen finden, von der sie sich nach Lage der Dinge sowieso nur durch krampfhafte Medien-Abstinenz fernhalten könnten.

Dieser Tatbestand genügt Carl Dahlhaus, und nicht nur ihm, zu einem vernichtenden Urteil über die gesellschaftliche Wirklichkeit. Er konstatiert nach wie vor, ja sogar in steigendem Maße das Fehlen von musikalischer Vernunft und damit von Vernunft überhaupt. Sage mir, welche Musik du hörst, und ich sage dir, was für ein Mensch du bist, scheint sein Wahlspruch zu sein. Er nimmt die Menschen nur als potentielles Publikum wahr, nur schemenhaft, wie von der Bühne herab. Der gewaltige soziale und politische Umwälzungsprozeß, der sich heute in der Welt vollzieht, geht ihn nichts an, er schlägt nicht in sein Fach. Daß es um der Kunst willen notwendig sein könnte, sich intensiv wissenschaftlich mit dem konkreten gesellschaftlichen und politischen Leben zu befassen, will er nicht wahrhaben. Er dürfte eher geneigt sein, vor einem solchen Unterfangen zu warnen, da es Eisler ja immerhin vom rechten Weg der Avantgarde abgebracht hat. Und wer hier an Bertolt *Brecht* denken sollte, das überzeugende Beispiel eines politisch engagierten Künstlers, dem es vermöge seiner marxistischen Wirklichkeitserkenntnis gelang, dem Sozialismus durch gemeinverständliche Werke von hohem ästhetischem Rang zu nützen, dem gibt Dahlhaus zu erwägen, ob die marxistische Dialektik für den Artisten Brecht nicht primär ein Mittel zur Festigung der Dramenstruktur war, ob also Brecht nicht in Wirklichkeit der Dramentechnik nützen wollte, und zu diesem Zweck sich bloß das Gehabe eines Kommunisten aneignete (TM, VII). Fast möchte man da, mit Verlaub, von politischem Schwachsinn reden, wenn dieser Ausdruck für einen verdienstvollen Musikwissenschaftler nicht ebenso beleidigend wäre wie umgekehrt die Subsumtion des Bewußtseins der Arbeiterklasse samt ihrem „Unterbewußtsein" schlechtweg unter den musikalischen Schwachsinn.

Die gegen alle gegenteilige Erfahrung sich immunisierende Apologie der sogenannten Avantgarde der bürgerlichen Musik durch Dahlhaus läßt bei den Nicht-Eingeweihten die Neigung nur noch wachsen, die modernen bürgerlichen Artifexe der neuesten Musik als eine elitäre Sekte anzusehen, die lediglich in einer Sackgasse der Geschichte ihr leeres Spiel treibt, bis ihr

schließlich gar nichts Neues mehr einfällt. Es liegt nahe, die musikalischen Bemühungen um immer wieder neue Formen, die für nichts als für sich selbst zu stehen scheinen, in Analogie zu den Ausläufern der *Scholastik* des Spätmittelalters zu sehen, die in dem Ruch eines hypertrophierten, sinnleeren Formalismus stehen, der von den wirklichen Problemen der Zeit ablenkte und ihre Lösung erschwerte. Nun waren aber nicht einmal die Haarspaltereien, in denen sich viele Gelehrte damals ergingen, geschichtlich folgenlos. Das Problem, wieviel Engel auf einer Nadelspitze Platz haben, ist zwar, selbst innerhalb der Theologie, so abseitig wie falsch gestellt, wer es dennoch erörtern will, wird seine Fähigkeit zu abstrakten Distinktionen und logischen Kniffen jedoch immens zu schulen haben, wenn er in der Disputation mit einem ebenso abstrus veranlagten Gegner bestehen will. Dieser Zwang zum Formalismus. dem die Scholastik in ihrer Flucht vor der Wirklichkeit verfiel, hat immerhin auch jenen Formalismus begünstigt, ohne den die von einer neuen Klasse getragene neue Wissenschaft nicht denkbar gewesen wäre: die moderne Mathematik, die erst aus ihrer Trennung von der Empirie zu der neuartigen Verbindung mit ihr übergehen konnte, aus der die moderne Naturwissenschaft entstand.

Wenn es also wahr ist, daß jene „Avantgarde des Untergangs der bürgerlichen Musik" (Eisler) in ihrem „Rückzug auf Probleme des Materials und der Form", von dem Dahlhaus spricht (FA, 35) gewissermaßen scholastisch geworden ist, so wird sie dem Sozialismus dennoch in dem Maße von Interesse sein können, wie es ihr gelingt, die musikalischen Ausdrucksmittel zu entwickeln, wenngleich sie selbst gar nichts Rechtes mehr auszudrücken hat. Eisler hat hervorgehoben, die Geschichte lehre uns, daß „jeder neue Musikstil nicht aus einem ästhetischen neuen Standpunkt entsteht, also keine Materialrevolution darstellt, sondern die Änderung des Materials zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft überhaupt"[12]. Die kompositionstechnischen Fortschritte der bürgerlichen Avantgarde könnten demnach noch gar nichts anderes sein als scholastischer Formalismus, das würde aber nicht ausschließen, daß sie, mit Eislers Worten, doch schon von der Welt beschienen sind, die noch nicht da ist[13]. Die sozialistische Musikkultur scheint sich aus der historisch vorgegebenen Situation heraus aus zwei Strömungen entwickeln zu müssen, die wohl noch eine ganze Zeit lang relativ unabhängig nebeneinander herlaufen werden: auf der einen Seite die aus der Unmittelbarkeit des praktischen Lebens aufsteigende und mit dem Fortschritt des sozialistischen Bewußtseins auf immer größer werdende Massen einwirkende politisch engagierte Musik, auf der anderen Seite eine „Labormusik", wie Eisler sie nannte, die vorerst nur einem engen Kreis von Fachleuten sich ganz erschließen kann. Zwischen diesen Polen breitet sich schon jetzt in aller Welt ein Musikleben aus, in dem sich die Vermittlung von neuer Technik mit neuer Politik in unterschiedlicher Gewichtung anbahnt. Auch Eislers Werk stellt ja den Versuch einer solchen Vermittlung dar, die weiterhin wegweisend zu sein vermag, in der jedoch nicht schon das Ziel gesehen werden kann, das allgemein zu erreichen wäre. Die zukünftige Vermittlung ist auch nicht dann schon gelungen, wenn Schönberg, wie Eisler es sich wünschte, einmal von der gesamten Arbeiterklasse verstanden und geschätzt sein wird, vielmehr

hätten sich die technischen Fortschritte einer nun allerdings sozusagen von der „Scholastik" zur „Mathematik" weitergegangenen „Labormusik" in den Köpfen der wohl immer zahlreicher werdenden Komponisten der sozialistischen Massenkultur mit jenem neuen gesellschaftlichen Gehalt zu verbinden, der ihren Produktionen bei aller Anfänglichkeit in der künstlerischen Formung das Signum des wirklich Neuen in der Musik verleiht.

Den kompositionstechnischen Fortschritt, in welcher Form er auch auftritt, für die sozialistische Musikkultur zu nützen, kann nun aber keineswegs heißen, ihn unreflektiert zu adaptieren. Denn nie ist Form ohne Inhalt, auch der Formalismus hat seine gesellschaftliche Funktion, und das Problem der Aneignung der bürgerlichen Kultur besteht eben in der Schwierigkeit des Umwechselns der gesellschaftlichen Funktionen. Die Rezeption des klassischen Erbes mag da weniger problematisch erscheinen als die Befassung mit der Moderne. Das ist jedoch kein Grund, sich auf die Vergangenheit zurückzuziehen. Denn, um noch einmal Eisler zu Wort kommen zu lassen: „Ohne lebendige, dialektisch wache Zeitgenossenschaft erstarrt auch die kulturelle Vergangenheit; sie wird zu einem Stempelgut von Bildungsware, aus dem abstrakte Rezepte gezogen werden. Entscheidend bleibt die Wechselbeziehung: kritische Beachtung der Gegenwart, dadurch produktiv ermöglichter Erbantritt der Vergangenheit." [14]

Sozialistische Rezeption auch nur der Formalismen der bürgerlichen Kultur ist ohne gleichzeitigen ideologischen Kampf gegen ihren anachronistischen oder sogar reaktionären Gehalt nicht möglich. Die Konstruktion des antagonistischen Gegensatzes einer gemeinverständlichen Musik zu politischen Zwecken und einer politisch freien, autonomen Kunst hat ihren politischen Sinn gerade darin, die gesellschaftliche Funktion der bürgerlichen Avantgarde zu verdecken. Alle Abneigung, das musikalische Produzieren überhaupt noch als Kunst zu bezeichnen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß im Kult der Kompositionstechnik sich den bürgerlichen Avantgardisten die tradierte Kunstreligion lediglich säkularisiert hat. Stünden bloß artifizielle Probleme zur Diskussion, so wäre die groteske Verkennung der Realität und die Menschenverachtung, zu der ein so scharfsinniger und analytisch geschulter Kopf wie Carl Dahlhaus sich hinreißen läßt, nicht zu erklären. Dahlhaus gibt denn auch offen zu, daß es ihm nicht um Technik allein zu tun ist. So schließt er den Aufsatz, der die hier behandelte Eisler-Kritik enthält, mit der Überlegung, „es müsse möglich sein, die musikalische Antizipation eines utopischen Zustands, den ‚ästhetischen Vorschein', wie er von Theodor W. Adorno als latente Idee großer Musik erkannt wurde, hier und jetzt in musikalisch-soziale Praxis umzusetzen" (KK, 27). Wie der erhoffte „utopische Zustand" aussehen mag, läßt sich erahnen, wenn wir uns daran erinnern, daß für die Zukunft an eine Umkehrung des Verhältnisses von Basis und Überbau gedacht ist. Vielleicht drückt sich darin nicht doch nur Unkenntnis des Marxismus aus? Denn immerhin gab es und gibt es noch eine Philosophie, für die die Welt auf dem Kopf steht. Dem Idealismus ist in der Tat der Geist die ursprüngliche Realität, und alles Materielle ein bloß von ihm Produziertes. Wo der bürgerliche Intellektuelle, der den Anschluß an den demokratischen Fortschritt nicht gefunden hat, sich der Unvernunft und Unmenschlichkeit der imperialistischen Wirklichkeit ausgeliefert sieht,

muß er da nicht notwendig wieder seinen Wert in einem geistigen Jenseits suchen, wenn er nicht verzweifeln will? Carl Dahlhaus wehrt sich, wie es scheint, dagegen, sich diese weltanschauliche Kapitulation vor den großen gesellschaftlichen Fragen unserer Zeit, in der seine Musiktheorie wurzelt, einzugestehen. Andere machen da weniger Umschweife: Karlheinz *Stockhausen* z. B. spricht der „Neuen Musik" unverblümt die Funktion zu, die Menschen in zunehmend größerer Zahl zu freien Menschen zu machen, „die sich weder durch Partei, Rasse oder Nation binden lassen, sondern die ihr Leben und Wirken auf die ganze Menschenfamilie mit dem Ziel einer Vereinigung in Gott ausrichten und damit auf den nächsthöheren Zustand des Menschen nach seinem Aufenthalt auf diesem Planeten"[15]. In diesen reinen Höhen kann das politische Lied eines Eisler und seiner Genossen, das sich bloß um die irdische Not der Menschen bekümmert und zum Kampf gegen die Unmenschlichkeit in Solidarität und Einheitsfront aufruft, natürlich nur als ruhestörender Lärm empfunden werden, gegen den, wenn er gar zu groß wird, nur zwei Schutzmaßnahmen möglich scheinen: entweder Rückzug in ein noch tieferes Inneres der eigenen Behausung oder eben der Ruf nach einer Gesetz und Ordnung wiederherstellenden polizeilichen Gewalt.

Anmerkungen

1 Für die Schriften von Carl Dahlhaus stehen im Text folgende Abkürzungen:
BK: Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik. Plädoyer für eine romantische Kategorie, in: Musik und Bildung, Heft 2, 1969
FA: Fortschritt und Avantgarde, in: Berichte üb. d. internat. musikwiss. Kgr., Leipzig 1966, hrsgb. v. C. Dahlhaus u. a., Kassel usw./Leipzig 1970
KK: Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionstechnik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, XIII, „Ferienkurse '72", Mainz 1973
MR: Braucht der Musikunterricht eine Rechtfertigung?, in: Musik und Bildung, Heft 7/8, 1973 (= Zitat aus Neue Zeitschr. f. Musik, Mai 1973)
TM: Thesen über engagierte Musik, Neue Zeitschr. f. Musik, Heft 1, 1972.

2 Zitiert nach Ursula Stürzbecher, Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik, Sonderdruck aus Melos, Heft 3, 1972.

3 Vgl. Günter Mayer, Zur Dialektik des musikalischen Materials, in: alternative 69, 12. Jg., Dez. 1969, S. 248 f.

4 Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 268.

5 a.a.O., S. 270.

6 Dies und die folgenden aus: Hanns Eisler, Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik, in: alternative, a.a.O., S. 235 f.

7 Freilich ist diese „Humanität" nur subjektive, von der Realität abgehobene Intention (vgl. hierzu das Kap. III meiner Schrift: „Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst", Neuwied 1968, S. 84 ff.). — Diese Intention hindert zudem nicht, sondern macht es im Gegenteil sogar erst möglich, daß einem Publikum, das *positiv* zur kapitalistischen Wirklichkeit steht, sich in der Schönbergschen Zwölftonmusik nur die allgemeine Tendenz des zum Imperialismus übergegangenen Kapitalismus bestätigt: der verschärften, auf Chaos und Umsturz hin sich zuspitzenden Krise durch immer rigoroser eingreifende Regulierungen, vor allem auch seitens des Staates, Herr zu werden.

8 Vgl. Bunge, a.a.O., S. 168 und S. 172.

9 Im Gegenzug zu dieser in der geschichtlichen Konsequenz bürgerlicher Humanität sich haltenden Linie ist immer wieder auch versucht worden, in der gesellschaftlichen Realität doch noch Möglichkeiten ihrer Veränderung aufzuspüren und mit den Mitteln der Kunst zu befördern. So ist auch Schönberg gelegentlich bis zu einem intensiven politischen Engagement gelangt, das sich ihm jedoch innerhalb des Horizonts seiner kleinbürgerlich eingeschränkten Realitätserfahrung ins Religiös-Utopische spiritualisieren mußte. Vgl. hierzu Hanns-Werner Heister, Zum politischen Engagement des Unpolitischen, in: U. Dibelius (Hrsgb.), Herausforderung Schönberg, München 1974, S. 27—46.

10 Nähere Ausführungen hierzu vor allem in meinem Aufsatz „Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien", in: Politische Ästhetik, Darmstadt und Neuwied, 1973, S. 61—93.

11 Hanns Eisler, Die Erbauer einer neuen Musikkultur, in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 60—84, hier: S. 74.

12 a.a.O., S. 78.

13 Eisler, Die Kunst zu erben, a.a.O., S. 157—163, hier: S. 162.

14 a.a.O., S. 163.

15 Karlheinz Stockhausen, Was fehlt, ist ein offeneres Bewußtsein, Interview mit der FAZ, 1975, Nr. 1.

Sibylle Haberditzl

Der abscheuliche Optimismus und sein Opfer

Peter Hamms Fernsehfilm über Hanns Eisler

„Hanns Eisler — zu früh? zu spät?" nannte Peter Hamm seinen Fernsehfilm, der am 7. 2. 1973 vom Hessischen Rundfunk, am 14. 1. 1974 von der ARD gebracht wurde. Er kündigte ihn in der Süddeutschen Zeitung so an: „Der Film ist für jeden Eisler-Kenner eine Enttäuschung, aber für diejenigen, die ihn nicht kennen, ist er eine Anregung, sich mit Eisler zu beschäftigen" (14. 1. 1974).

Das Angebot besteht aus vier Elementen, es sind
1. Kommentare und Statements des Autors
2. Verlautbarungen von Zeitgenossen (6)
3. Eislerzitate (3)
4. musikalische Beispiele (14)

Abteilung 1 leistet die Aufhebung des Sinns, der im Material der Abteilungen 3 und 4 steckt; Abteilung 2 enthält teils hörenswerte, teils skurrile Beiträge, die der Gesamtkonzeption als Belege dienen sollen. Vertreten sind da Ernst Fischer, Ernst Bloch, Adorno, Georg Eisler, Alexander Goehr, zum Schluß gibt es ein Zitat aus Brechts Geleitwort zu den „Liedern und Kantaten".

Der Zeitgenosse Ernst Fischer sagt aus naher Kenntnis: „Was er am wenigsten leiden konnte, war das Dumpfe, Dunstige, Pappige, wie er es genannt hat. Gegen die Dummheit in der Musik und nicht nur in der Musik hat er sein Leben lang gekämpft." Der aufmerksame Hörer gewinnt den Eindruck, Peter Hamm habe sich zur Maxime gemacht: so dumpf, so dunstig, so pappig wie möglich! Wenn auch nicht aus Dummheit, sondern vorsätzlich. Gleich sein zweiter Satz stellt eine Gipfelleistung dieser Bemühungen dar. Der erste hat Eisler als Philosophensohn, Schönbergschüler, Brechtmitarbeiter und mit Brecht 1933 aus Deutschland Vertriebenen vorgewiesen — alles sehr soignierte Züge; wie durch Weglassen anderer das Porträt retuschiert wurde, soll weiter unten behandelt werden. Nun der zweite Satz: „Geht nach seiner Ausweisung aus Amerika nach Ostberlin, wo er 1962 von denen als Klassiker beerdigt wird, die ihn zur Strecke brachten." Dies zur bildlichen Originalwiedergabe der DDR-Wochenschaubilder von Eislers Begräbnis. Die Ausweisung aus Amerika wird dann noch einmal erwähnt als „Vertreibung aus Amerika durch den McCarthy-Ausschuß für (sic!) unamerikanische Tätigkeit" — so schludrig werden einem Publikum, das nichts von Eisler weiß, Faktenfragmente hingestreut. Verhaftung, internationaler Künstlerprotest, Rückkehr nach Wien 1948—50 — wozu das erwähnen? Allerhand Versuche, in Wien Fuß zu fassen — woran scheiterten sie wohl? Er „geht" eben nach Ostberlin, wo er „zur Strecke gebracht" wird. Warum er so ein sinnloses Risiko eingeht und wie sich

dieser Leidensweg abspielt, wird keineswegs klarer durch die spätere Feststellung: „Eislers Situation in der DDR ist trotz oder gerade wegen der Privilegien, die ihm dort geboten werden und die ihn von den Massen isolieren sollen, desolat". Also vielleicht durch Privilegien zur Strecke gebracht? Aber durch welche und wozu die Mühe, da er ja leicht als Ausländer hätte abgeschoben werden können? Dunstig! Pappig! Hamm beklagt, daß „bei uns ein halbes Jahrhundert lang versäumt beziehungsweise bewußt ignoriert wurde die Bekanntschaft mit der Musik von Hanns Eisler". Wer sind die „wir", die 50 Jahre kontinuierlich Eisler schneiden konnten? Dumpf und dunstig! Parallelisiert werden Eisler, Brecht und Wilhelm Reich als „am Marxismus orientierte Geistesgrößen der ersten Jahrhunderthälfte", die „am eindeutigsten auf Praxis bezogen" waren — das zergeht trotz Pappigkeit schon fast auf der Zunge! Kein Zufall nach Hamm, daß Eislers Werk „bei uns" so hartnäckig wie das von Wilhelm Reich „verdrängt" wurde! Eisler und Reich Seite an Seite? Dumpf, dunstig, pappig! Hamm erklärt Eislers Ziel: „Er wollte die Musik umfunktionieren von einem Rauschmittel — im Sinne Freuds (falsch! Freud rechnet sie zu den Ersatzbefriedigungen, wie Eisler zum Beispiel im Gespräch „Über die Dummheit in der Musik" 1958 richtig erwähnt) — zu einem Instrument im Klassenkampf. Mit welchem Erfolg — nun, wir werden sehen." Auf diese mehr düstere als ungewisse Prognose zurückzukommen ist für ihn aber überflüssig, da wir ja schon erfahren haben, daß Eisler zur Strecke gebracht wurde und von den Erfolgen im Klassenkampf zu reden sowieso kein Anlaß besteht. Wozu aber dann diese Verweisung? Jedenfalls dunstig!

Dumpfheit, Dunst und Pappigkeit in Hamms Reden, wo man hinhört — für diese Behauptung müssen die angeführten Belege genügen. Durchaus klar und präzise aber ist neben den Verkleisterungen die Strategie der Unterschlagung: was Eisler konkret in der Klassengesellschaft erfuhr und was er ununterbrochen tatsächlich für die Arbeiterklasse leistete — diese zentralen Themen erledigt Hamm mit eindeutigem Verschweigen und unverfrorenem Ableugnen. Wie er sagt, hat er anderthalb Jahre lang Vorbereitungen für die Sendung getroffen — mühelos hätte er biographisches Material im „Sinn und Form"-Sonderheft oder in den Bunge-Gesprächen finden können. Allein die „Kurze Selbstbiographie" von 1955 ist eine Fundgrube für solche Fakten, von der proletarischen Herkunft der Mutter und den dürftigen Verhältnissen im Elternhaus (es gab kein Klavier) über die musikalische Arbeit mit Arbeiterchören in Wien und Berlin und den Unterricht an der Marxistischen Arbeiterschule bis zur Arbeit in der Sowjetunion (Filmkomposition) und im Spanienkrieg (Lieder für die Internationale Brigade). Nichts davon bei Hamm. Dagegen folgende Weisheiten: „Ohne den Volksschauspieler und Sänger Ernst Busch wäre Eislers Weg vom Schönbergschüler zum Komponisten des kämpferischen Proletariats kaum denkbar. Für Busch, den ‚Barrikadentauber' . . . schrieb Eisler die meisten seiner Kampflieder . . ." Also, wenn ihm der „Barrikadentauber" nicht über den Weg gelaufen wäre! Ernst Busch würde wohl sagen: Ohne den Komponisten Hanns Eisler wäre der Weg Buschs zum Sänger des kämpferischen Proletariats kaum denkbar. Aber die Hauptsache ist: Hamm will oder kann nicht wahrhaben, worauf die Wirkung beider beruht — Sänger und Komponist nehmen mit ihren Mitteln am Kampf des Prole-

tariats teil, und dadurch gehören sie zu ihm und können von ihm verstanden werden.

Wortreich sucht Hamm das für ihn zentrale Thema Eisler und die DDR zu vermitteln. Dabei vermeidet er beflissen die Erwähnung der simpelsten Fakten. Eisler selbst beschreibt seine Rückkehr nach Europa infolge des Verfahrens vor dem McCarthy-Tribunal 1948 so: „Ich ging nach Wien und komponierte dort die Musik zu dem Volksstück ‚Höllenangst' von Nestroy und schrieb Arbeiterlieder. Ich besuchte Berlin, gab Konzerte und hielt Vorträge. Das führte zur Zusammenarbeit mit Johannes R. Becher, mit dem ich die ‚Nationalhymne' der Deutschen Demokratischen Republik schrieb. 1950 übersiedelte ich nach Berlin, übernahm die Meisterklasse für Komposition an der Deutschen Akademie der Künste und unterrichtete Theorie an der neugegründeten Hochschule für Musik." (Kurze Selbstbiographie 1955)

Diesen klaren Bericht zu zitieren fällt Hamm nicht ein. Das liegt aber nicht an einem durchgehenden Desinteresse an derartigen nüchternen Grundlagen eines Künstlerlebens — hat er doch vorher gewissenhaft vermeldet: „In den USA erhielt Eisler 1935 einen Lehrstuhl für Filmmusik, den er innehatte bis zu seiner Vertreibung aus Amerika . . ."

Was hält Hamm aus den zwölf letzten Lebensjahren Eislers in der DDR für erwähnenswert? Er spricht über die pädagogischen Intentionen des Komponisten, über seine Abkehr von Stil und „Pathos der Arbeiterlieder aus den zwanziger und dreißiger Jahren". Hamm doziert: „(Eisler) schrieb schlicht ‚Neue deutsche Volkslieder' . . . , er schrieb Kinderlieder etc. Freilich, die mit äußerstem Kunstverstand gemimte Naivität im Gewande der Rhetorik zeigte bald auch die Kehrseite auf, daß da nämlich lediglich ein Zeremoniell der Hoffnung praktiziert wurde, Hoffnung, zu der leider wenig Anlaß bestand. Im Laufe der Jahre plädierte Eisler immer häufiger wieder für reine Kunst, wenn er sie selbst auch kaum schuf."

Mit beachtlicher Zielsicherheit und Gewieftheit wird hier, verpackt in pseudokennerischem Geschwafel, die Dauerware Antikommunismus angeboten. Hamm scheint beauftragt, den Optimismus in der Bewegung der Arbeiterklasse zu bekämpfen. Daß die ästhetischen Fragen dabei kunterbunt durcheinandergehen und als unverdauliche Farce aufgetischt werden, kann die Grundintention nur fördern. Widersprüchliche Behauptungen stören den Autor nicht im geringsten. Hatte es vorher geheißen: „Auch als Filmkomponist hat Eisler nur ein Ziel: aufklärerisch zu wirken, Nachdenken zu provozieren", so sollen wir jetzt für möglich halten, Eisler „plädiere wieder" für die reine Kunst (wann vorher?), da für „Hoffnung leider wenig Anlaß bestand" (welche Hoffnung? für wen „leider"?). Tatsächlich sprach Eisler in Erinnerung an Brechts Versuche, das kommunistische Manifest in Hexameter zu bringen, von der Schönheit der Hexameter in „Hermann und Dorothea" und fügte hinzu: „Vergessen Sie nicht, daß wir — gerade Marxisten! — oft uns in den ästhetischen Kategorien wie Barbaren benehmen, nicht unähnlich wie unsere Vorväter, die Jakobiner." (Bunge-Gespräche S. 85) Das Wörtchen „oft" hat Hamm beim Zitieren verloren und verwendet in dieser Form die Bemerkung als ein Urteil Eislers über „die" marxistische Ästhetik.

Nicht barbarisch, aber verkommen ist die Falschmünzerei, mit der Hamm

nun bei Eisler „eine merkwürdige Doppelbödigkeit" wahrnimmt. „Manches, was er jetzt schrieb" (jetzt = In der DDR), soll als Beleg dienen: die „Ballade vom Wasserrad", die er angeblich „jetzt vertonte" (tatsächlich 1934) und das „Lied von der Moldau", dessen Text aus dem Jahre 1944 stammt. Hamm vernimmt hier die innere Emigration, den DDR-Underground. Das Moldaulied, dessen Musik Eisler als „dünnen Trost der Unterdrückten" bezeichnet, beweist ihm klar: „Solche sollte es nun auch in der DDR bereits wieder geben. Eisler wußte es offenbar."

Die bestimmende Intention, die Hauptthese der Sendung — hier haben wir sie: Hanns Eisler im Widerspruch zum Sozialismus der DDR. Peter Hamm setzt dafür ein überlegt gewähltes Ensemble ein und stimmt den Ton an: „Als Hauptaufgabe einer sozialistischen Musik betrachtete Eisler die planmäßige Aufhebung des Gegensatzes sogenannter leichter und ernster Musik. Eislers musikalische Synthese, Eislers Einfachheit hat freilich nichts mit dem in der DDR offiziell geforderten abscheulichen Optimismus zu tun. Harmonisch und metrisch sind noch im scheinbar simpelsten Aufbaulied Widerhaken eingebaut."

Das Stichwort für den Sohn Georg Eisler ist gegeben: „Mein Vater haßte nichts so sehr wie das, was er einen billigen Optimismus nannte, und ich glaube, ihn als à-tout-prix-Optimisten darzustellen . . . , trifft nicht ganz zu." Zwar habe der Vater eine „sybaritische Einstellung zum Leben" und Fähigkeit zu „euphorischer Stimmung" gehabt, doch erinnert er sich an ein Gespräch, faszinierend „gerade im Hinblick auf einen gewissen politischen Optimismus", das um die Enthüllungen des 20. Parteitags ging. Eisler habe Büchner zitiert: „Wenn man einen Ofen umarmte, dann müsse man daran verbrennen." Der Berichterstatter nennt dieses Zitat — etwas rätselhaft! — „eine gewisse Grundeinstellung" seines Vaters und zieht die Bilanz: „Er hat den Ofen sehr kräftig umarmt, den Ofen der Zeitereignisse, und er ist auch ganz schön eigentlich zum Teil daran verkohlt."

Hier schließt sich in Bild und Ton die DDR-Wochenschau mit Ernst Buschs 60. Geburtstag in der Akademie der Künste an (1960). Busch singt das Einheitsfrontlied, neben ihm stehen Eisler und der russische Musikwissenschaftler Grigori Schneerson. Hamm nimmt sein Leitmotiv auf: „Das Bild stimmt nicht optimistisch. Der Satz ‚Weil du auch ein Arbeiter bist', klingt in der Ostberliner Akademie der Künste, wo Eislers proletarische Kampflieder jetzt vor geladenen Würdenträgern ertönen, wie purer Hohn. Hier ist weit und breit kein Arbeiter."

Ernst Bloch wird im Gegensatz zum „Freund aus Moskau" Schneerson als „bereits unerwünschter" Freund „aus der nächsten Umgebung" präsentiert und bekommt ausführlich das Wort für eine Erinnerung an Eislers Mut gegenüber einem Leipziger Rundfunkmenschen — von Bloch „Scherge" genannt —, der Blochs Anwesenheit bei der Aufnahme eines Eislerschen Werks vergeblich zu verhindern suchte. Bloch: „Dies als symptomatisches Zeichen für den aufrechten Mann, der keineswegs den Mantel, den er ohnehin ungern trug, den Parteimantel, auch noch nach dem Wind hing." Indem Bloch „schwer" mit „ungern" verwechselt, degradiert er Eisler zum Opportunisten — im Widerspruch zu dem, was er beweisen will.

Ein wesentlicher Part in Hamms Argumentation ist dem Komponisten selbst zugeteilt. Drei Textstellen Eislers sind eingebaut: Zuerst ein bemer-

kenswerter Absatz aus „Musik und Musikverständnis" von 1927, der auf die Unmöglichkeit, daß „ein Besitzloser Musikkenner wird", aufmerksam macht. Im Kommentar wird das weder verwertet noch verknüpft, noch etwas daraus abgeleitet, falls man nicht den vagen Verweis auf „Eislers sehr ernstes Mitgefühl für die Entrechteten, Aufsässigen" oder das Etikett „Komponist des kämpferischen Proletariats" schon als etwas derartiges auffassen will. Ebenso beziehungslos bleiben übrigens einige musikalische Beispiele im ersten Drittel der Sendung: „Bürgerliche Wohltätigkeit", „Der heimliche Aufmarsch" und „Lob des Lernens" — sie werden als Belege für Eislers Zusammenarbeit mit Busch und Brecht eingeführt, weitere Funktionen werden ihnen nicht abverlangt.

Zurück zu den Eisler-Texten: die zweite Stelle ist das Zitat aus den Bunge-Gesprächen über barbarischen Umgang mit ästhetischen Kategorien (Bunge S. 85), von Hamm zu einem Gesamtverdikt „marxistischer Ästhetik" zurechtgebogen. Die dritte Stelle, die mit Recht oft zitierte Erörterung einer Hölderlin-Montage aus den Bunge-Gesprächen (S. 115 ff.), wird ohne Federlesen in den bereits volltönenden Anti-Optimismus-Chor eingearbeitet, obwohl sie eine völlig andere Tonart hat als diese verlogen-larmoyante Melodie. Hamm erwähnt einführend die Montage klassischer Texte als Kontroversthema und leitet über: „Was Eisler auf Bunges Frage nach den Prinzipien einer solchen Auswahl antwortet, ist für uns heute vor allem durch die Inhalte interessant, die Eisler in den letzten Jahren beschäftigten, in denen er sich offenbar als Zufrühgekommenen empfand." Eisler spricht von der „koketten Haltung des Künstlers, der sagt: selbstverständlich ist er weit voraus", er spricht von der „Koketterie Hölderlins" und nennt sie „besonders amüsant" — Hamm hört heraus, daß den bedauernswerten Eisler offenbar besonders der Kummer über das eigene „Zufrühkommen" beschäftigt, und in dieser gefestigten Meinung läßt er ganz unbeirrt Eislers Stimme von der Platte über den „Kommunisten, der für eine Stunde schlecht gelaunt ist" sprechen. Daß die Zeile „der Wissende zweifelt an einer Stunde nicht" im später vertonten Lied fehlt, findet Hamm „merkwürdig" und formuliert unheilschwanger: „Eisler hatte sie getilgt." Er verwendet nicht, was Eisler anläßlich dieses Gesprächs über die „Lebenserfahrung eines alten Kommunisten" ausführt: „Er muß genau wissen: worauf kommt es an, was kann er sagen — und was nützt das Gesagte. In diesem Fall wird das Gesagte nützen: die Bereicherung eines sozialistischen Zuhörers." Und etwas später: „Dahinter steht eigentlich nichts als der Mann — und da gibt es nun einige hundert Millionen, oder sollte es wenigstens geben —, dem der dialektische Materialismus in Fleisch und Blut gegangen ist." Derlei wurde der sinnenden Hörerschaft in Hamms Heim, die auf dem Bildschirm ausgiebig zu bewundern war, *nicht* vorgesetzt (Volker Schlöndorff und Margarete von Trotta halfen durch Andacht und milde Billigung die „Beschäftigung mit Eisler anregen").

Dem auf diese Weise reichhaltig dokumentierten „Zu früh" folgt als Pendant das „Zu spät": Stichwortbringer ist hier Georg Eisler, der vom Erfolg der „Deutschen Sinfonie" 1962 in London zu berichten weiß. Eisler habe auf die Glückwünsche des Sohnes abwinkend reagiert: „Es ist eigentlich zu spät, das spielt keine Rolle mehr." Darauf singt Günther Leibl das Lied „Traurigkeit" mit dem Text von Berthold Viertel (1936), in dem

zwar auch wieder der unpassende Optimismus auftaucht, der Hamm so stört — es richtet sich nämlich ungeniert an einen „Menschen der besseren Zeiten". Hamm hört auch hier großzügig über die klare Gedankenführung hinweg, das mehrfach auftauchende Wort „Traurigkeit" genügt ihm wohl schon. Er gibt dem jungen englischen Komponisten Alexander Goehr noch Gelegenheit, Schönberg mit Beethoven und Eisler mit Mendelssohn zu vergleichen, Eisler als Meister des Scherzos zu bezeichnen und folgende weniger heiteren Eindrücke mitzuteilen: „Er war einer der kultiviertesten Männer, die ich kannte, und ein tief fühlender Mann . . . , der nicht gerade immer gezeigt hat, was er fühlt, und er hat sehr viel gelitten unter seinen eigenen politischen Gedanken und so weiter."

Nach dieser insgesamt trübe gehaltenen Darstellung der letzten Lebenszeit entschließt sich Hamm zu einem überraschend versöhnlich gestimmten Fazit: „Eisler . . . kämpfte ein Leben lang gegen die Dummheit in der Musik, jedoch nie elitär einschüchternd, sondern indem er die bestehenden gesellschaftlichen Widersprüche in seinem Werk bewußt zu machen versuchte. Dabei opferte er kaum je die musikalische Revolution der politischen, das heißt er blieb stets Schüler Lenins *und* Schönbergs. Kunstproduktion und politische Praxis waren für den Dialektiker Eisler also keine Widersprüche." Das Stichwort für diese oberflächliche Kombinierung Lenins und Schönbergs findet Hamm in Blochs orakelhaften Äußerungen: „Für ihn war . . . die Gemeinverständlichkeit, die der Arbeit Lenins selbstverständlich ist, in keinem Gegensatz zu der Esoterik Schönbergs." Die Sicht verengt sich für Bloch aber dann auf die Frage, ob unkomplizierte oder schwierige Mittel stärkere Effekte hervorrufen. Als Beispiel für letzteres nennt er „Das Kapital" — „es gibt kaum ein schwierigeres Buch unter den schwierigen. . . Daraus kam diese große, kräftige und der Bourgeoisie so gefährliche Bewegung. . ." Er läßt Eisler sich selbst Trost zusprechen: „Also gut, das ist meine Marx-Zeit bei Schönberg, und dies hier ist die Zeit auf den singenden Barrikaden." Er setzt erläuternd hinzu: „Und die beiden stehen ja nicht im Widerspruch. . ."

Dieser harmonisierende Ausklang veranlaßte den Rezensenten der Sendung H. H. Stuckenschmidt (FAZ, 16.1.1974) zum entschiedenen Zurechtrücken: „Eislers geniale Begabung scheiterte tragisch an dem Zwiespalt von höchstem ästhetisch-satztechnischem Anspruch und dem Zwang, gemeinverständlich zu sein. Das wurde in der Sendung nicht deutlich genug gesagt." Stuckenschmidt kommt hier das Verdienst zu, eine Formulierung geprägt zu haben, die genau den Kern trifft, wenn man sie auf den Kopf stellt: Das Unvergleichliche an Eislers Begabung besteht eben gerade darin, daß es ihm gelang, in seinem Werk den Zwiespalt zwischen höchstem ästhetischem Anspruch und Gemeinverständlichkeit zu überwinden. Was Eisler abgeliefert hat, kann weder Peter Hamm, noch sonst jemand für die falsche Seite reklamieren. Hamm versuchte das auch gar nicht erst, sondern verlegte sich darauf, wenigstens Eisler als Person umzustilisieren, ihm den Klassenstandpunkt zu bestreiten und ihn im Kunstsalon einzu„bürgern". Das war's, was Hamm abzuliefern hatte; das war bestellt. Seine Zeitungsankündigung, er werde Enttäuschung für Kenner und Anregung für Nichtkenner bringen, enthält einen Irrtum und eine Irreführung. Den Irrtum: Kenner sind keineswegs enttäuscht von der Darbietung, sie müßten eher

überrascht sein, wenn wider alle politische Folgerichtigkeit aus Hamms Salon Eislers Stimme zuverlässig zu hören gewesen wäre. Dieser Gedanke liegt Hamm vermutlich fern, er hätte sonst wohl auf die unbeholfene Absicherung verzichtet. Die Irreführung: Wie groß auch Hamms Nichtkennerschaft sein mag, er hat es doch zuwege gebracht, Bilder, Töne, Worte und Fakten so zu montieren, daß sie den Zugang zum Werk Eislers versperren — ja, in diametral entgegengesetzte Richtung lenken. Solch famoses Können ist weder unbeabsichtigt noch unbewußt, die sympathisch anspruchslos klingende Vorbemerkung also ganz hübsch verlogen. Nicht anregen, sondern vorbeugen helfen muß das hämmische Eisler-Porträt. In einer Zeit, die für Eislers Hinterlassenschaft nicht „zu früh" und nicht „zu spät" ist, die immer mehr Hörer und Leser draufkommen lassen wird, was es bei ihm zu lernen gibt und welches Vergnügen dabei herausspringt, fungiert diese scheinbar feingeistig, tatsächlich aber grobschlächtig gebastelte Fälschung als Verhütungsmittel. Sie hat den Zweck, eventuell aufnahmebereite Hirne mit Vorurteilen zu imprägnieren und so die unerwünschte Fruchtbarkeit des Eisler-Erbes unschädlich zu machen.

In dem 1948 geschriebenen Artikel „Wozu braucht die Bourgeoisie die Verzweiflung?" stellt Lukács fest: „Pessimismus und Verzweiflung erscheinen als ein ‚vornehmes' Verhalten dem ‚banalen' Optimismus gegenüber, ebenso das Beiseitestehen, das ‚Beleidigtsein' dem ‚oberflächlichen' Handeln gegenüber. Inmitten der gesellschaftlichen Krise, am Rande des Abgrunds, der die bürgerliche Gesellschaft zu verschlingen droht, setzt diese Intelligenz auf der seelischen Grundlage des Pessimismus und der Verzweiflung selbstgefällig ihr Philisterleben fort." Und zu den Auswirkungen dieses „feinen" Pessimismus: „So nützlich die Perspektivenlosigkeit, der Nihilismus, die Verzweiflungsideologie der modernen Weltanschauungen für die imperialistische Bourgeosie sind, so schädlich wirken sie auf die Weltanschauung der sich befreienden Völker." Das Grausen vor dem „abscheulichen Optimismus" ist also schon ein Vierteljahrhundert vor seinem hier erörterten Niederschlag im Fernsehprogramm von Lukács klar gekennzeichnet worden. Der Autor Hamm hat zwar das „Lob des Lernens" aus Brechts „Mutter" in seiner Sendung singen lassen, nicht aber das Lied, das die Strophe enthält:

„Sie haben Zeitungen und Druckereien
Um uns zu bekämpfen und mundtot zu machen
(Ihre Staatsmänner zählen wir nicht!)
Sie haben Pfaffen und Professoren
Die viel Geld bekommen und zu allem bereit sind.
Ja, wozu denn?
Müssen sie denn die Wahrheit so fürchten?
Eh sie verschwinden, und das wird bald sein
Werden sie gemerkt haben, daß ihnen das alles nichts mehr nützt."

Viel Optimismus! Zum Melancholischwerden für Pessimisten.

Wolfgang Fritz Haug

„Kunst und Gesellschaft" und Hanns Eisler

Daß Hanns Eisler wesentlich daran mitgewirkt hat, eine neue gesellschaftliche Funktion der Musik bewußt zu machen, daß es ihm geglückt ist, ein dieser Funktion vielfältig entsprechendes reiches musikalisches Werk zu komponieren und damit einen Ausweg aus der Krise der Musik zu weisen, ist Grund, sich mit ihm in der Absicht des Lernens besonders zu befassen. Wenn Hanns Eisler der Kunst u. a. die Funktion eines Lehrmittels im Kampf der Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten für den Sozialismus zugewiesen hat, so hat er selber die Bedeutung eines Lehrers in Sachen Kunst und Gesellschaft.

Die „Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft" veröffentlichte 1973 ein Eisler-Heft[1]. Da der Name „Kunst und Gesellschaft" (KuG) ein Programm verspricht und im Falle von Eisler zugleich die zentrale Frage benennt, soll im folgenden versucht werden, die Einlösung dieses Programms und die konkrete Behandlung dieser Frage am Beispiel von Eisler näher zu betrachten. Zu diesem Zweck erübrigt es sich, die einzelnen Artikel gesondert zu besprechen oder auf die verkrampfte Polemik gegen das gemeinsam mit dem *Argument* veranstaltete Gründungskonzert des „technisch durchaus fähigen" Hanns-Eisler-Chores und seine „ästhetisch apart angeordnete Programmfolge" (179) einzugehen. Es geht also um den Beitrag von KuG zu einer sozialistischen Musikästhetik und Kunstpolitik. Die Schwierigkeit ist: Die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft wird in dem Heft, das sich doch nach dieser Frage nennt, nirgends gesondert gestellt und zu beantworten gesucht. Nur Bruchstücke von Antworten sind durch das Heft verstreut. Man muß diese Bruchstücke zusammensetzen, will man auf die Antwort kommen, die die Redaktion von KuG für selbstverständlich hält und aus der sie ihre Kunstpolitik und ihr Verhältnis zu den Kunstproduzenten ableitet.

Eislers großartiger Anspruch war es, eine Musik zu komponieren, „die dem Sozialismus nützt". Aber wie nützt Musik dem Sozialismus? Die Antworten, die KuG auf diese Frage andeutet, stützen sich oberflächlich auf Eislersche Formulierungen. Aus der Nützlichkeit für den Sozialismus macht KuG zum Beispiel die „politische Brauchbarkeit" (19). Nur wo sie bejaht wird, könne auch die Aufführung z. B. Eislerscher Kompositionen bejaht werden. „Daß Eislers Kompositionen von einer hohen musikalischen Meisterschaft zeugen . . . , kann sich als relevant für die Aufführung . . . nur erweisen, wenn sie noch einem zweiten Kriterium genügen, welches allerdings das Primäre ist: es ist das Kriterium der politischen Brauchbarkeit . . . , es ist die Frage, wie und zu welchen konkreten Zwecken die Musik Eislers eingesetzt wird . . ." (19). Musikalisches Können und Nützlichkeit, also Kunst und Gesellschaft, kommen in dieser Auffassung ganz

auseinander vor. Das Werk gilt diesem Denken als gekonnt, auch wenn es buchstäblich nichts sagt, keinen Inhalt vermittelt, in keiner Weise gesellschaftlich relevant ist. Kurz, unter der rauhen Sprache der studentischen Revolutionäre kommt der alte bürgerliche Kunstbegriff zum Vorschein. — Sagt die „musikalische Meisterschaft" nichts über die Brauchbarkeit aus, kommt alles darauf an, wie sie, diese Einsetzbarkeit zu konkreten politischen Zwecken, von KuG gefaßt wird. Als der „springende Punkt, an welchem die Frage entschieden werden muß, was man von Eisler gebraucht" bzw. was nicht, werden die geforderten Qualitäten folgendermaßen umschrieben: sie können „nur dort wirklich . . . zum Tragen" kommen, „wo sie Kampfsituationen einbeschrieben sind, in denen sie nicht auf ästhetischen Genuß reduziert sind, sondern in denen sie sich kämpferisch und dem Kampf zum Nutzen entfalten können" (21).

Der Zusammenhang von Kampfsituation, ästhetischem Genuß und Nützlichkeit wird hier sehr konfus und mehrdeutig angesprochen. Wie wird der „Kampf" aufgefaßt, wie die „Kampfsituation"? Wie wird der Vorgang aufgefaßt, daß Musik sich dem Kampf zum Nutzen entfaltet? Wie verhält sich dazu der ästhetische Genuß? — Suchen wir Auskunft bei weiteren Bruchstücken! Etwas später kommt KuG auf den springenden Punkt, „was man von Eisler gebraucht", zurück: „Wenn bestimmte Lieder Eislers heute wieder eine große Popularität besitzen, dann darf dies kein Anlaß dafür sein, sie wie ein kulturelles Gut zu hegen und zu pflegen, sondern dann muß in jedem Augenblick gefragt werden, ob sie inhaltlich der Situation, in welcher man sie einsetzen möchte, auch angemessen sind" (26). Gefragt war nach der Musik, die dem Sozialismus nützt. Brauchbarkeit wird von KuG offenbar als Augenblicksbeziehung eines ästhetischen Produkts als Instrument der Vermittlung zwischen einer Situation und einem Zweck gefaßt. Ist „in jedem Augenblick" nur eine übereifrige Redeweise? Wie ist die Situation, wie der Zweck, wie das Erfüllen des Zweckes gerade durch Musik vorgestellt? Der Kontext macht jedenfalls deutlich, daß das musikalische — wie im übrigen auch das dichterische — Werk in keiner Weise als etwas auch nur relativ Festes, Selbständiges, Objektives aufgefaßt werden soll, vielmehr wird der Begriff des Werkes schlechterdings als „bürgerlich" abgeschafft. An seine Stelle tritt die Vorstellung einer momentanen Einsetzbarkeit. Sie deutet auf ein kunstpolitisches Konzept, das die Kunst bzw. den Künstler eigentlich gar nicht brauchen kann. Man versuche, das zitierte Kriterium von einem für Reklame zu unterscheiden. In den Formulierungen zeigt sich deutlich nur der Wille, irgendwelche Aufträge erfüllt zu bekommen. Anscheinend wird an dem gesellschaftlichen Auftrag des Sozialismus nichts Besonderes gefaßt, das die Kunst nicht in wechselnde Augenblicksnützlichkeiten auflöst. KuG hält bei der Frage nach dem sozialistischen Nutzenanspruch an Kunst nur das „nützt" fest, und verliert die Kunst bzw. die Musik ebenso aus den Augen wie den Sozialismus — wodurch auch das „nützt" zu einem bloßen Machtmittel sich zusammenzieht. Ist nicht diese Vorstellung von „Nützlichkeit" — ganz im Gegensatz zu der, die Brecht und Eisler mit diesem Wort verbanden — viel eher als der Werkbegriff eine grundbürgerliche, in kommerziellem Zusammenhang entwickelte Vorstellung? (Die extreme Fragwürdigkeit dieser Auffassung zu zeigen heißt natürlich

nicht, den abstrakten Werkbegriff des bürgerlichen Kunstkults zu rehabilitieren.)

Sind die zitierten Formulierungen vielleicht gar nicht so wörtlich gemeint? Ist die Interpretation daher vielleicht überzogen? Solche Zweifel beantworten sich, wenn man ein konkretes Beispiel untersucht, das KuG für die politische Nutzbarmachung eines Eislerschen Kampfliedes, des „Heimlichen Aufmarsches", gibt. Offensichtlich bezieht KuG das Nützlichkeitskriterium nur auf den Text, denn der allein wird geändert. In der Originalfassung kommt die Sowjetunion als das vom Imperialismus bedrohte und von den Arbeitern und Bauern aller Länder zu schützende erste sozialistische Land vor. Da die politische Gruppierung, an die KuG sich anlehnt, den Kampf gegen die Sowjetunion auf ihre Fahnen geschrieben hat, wird deren Name aus dem Text getilgt.

Der Kommentar lautet: „Die kämpferische Musik Hanns Eislers ist also keineswegs veraltet, wenn sie ... den veränderten Bedingungen des Klassenkampfes hier und heute entsprechend behandelt wird" (120). Die Bedeutung der Worte „die Musik ... entsprechend der veränderten Bedingungen ... behandeln" ist mithin, der Musik einen anderen Text unterlegen. Heißt das, am Lied gerade die musikalische Komposition unter Absehung vom Text nun doch als absolutes Kunstwerk behandeln, das als solches in seiner musikalischen Meisterschaft sowieso inhaltsleer ist, daher den Nützlichkeitserwägungen „jeden Augenblicks" nicht zu unterwerfen ist? Ohne solche Fragen zu behandeln, gibt KuG doch die Antwort, wenn auch indirekt und bewußtlos. An anderer Stelle (75) wird nämlich versucht, die inhaltliche Beziehung der Komposition des „Heimlichen Aufmarsches" zu bestimmen:

> „Zur Charakterisierung der unheimlichen Einkreisungspläne verwendet Eisler in der Begleitung einen drängenden, fast fliegenden $^6/_8$-Rhythmus... Was das Lied so packend macht, ist Eislers Auffassung des $^6/_8$-Rhythmus in der Strophe als Zweiertakt, der unter den jagenden Achteln spürbar ist und im Refrain als $^2/_4$-Marschrhythmus voll zur Geltung kommt. Mit diesem Kunstgriff gelingt es Eisler, Strophe und Refrain musikalisch zu verbinden, so wie im Text Konterrevolution ('Mobilmachung gegen die Sowjetunion') und Revolution ('Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre') verbunden sind: der Stein, der von den Imperialisten erhoben wird, fällt auf ihre eigenen Füße zurück!
>
> Während Eisler in der Strophe ... die Fieberhaftigkeit, mit der die Imperialisten ihr blutiges Werk vorbereiten, zum Ausdruck bringt, schlägt er im Refrain den Ton des Massenliedes an, musikalisch einfacher, aber von durchschlagender, mitreißender Wirkung (charakteristisch die schwungvollen Eislerbässe)" (75).

Zweifellos trifft es zu, daß in der Strophe die imperialistische Gefahr und im Refrain dagegen die revolutionäre Mobilmachung komponiert sind. Soweit können wir uns mit KuG einigen. Betrachten wir auf Grundlage dieser Einigung nun das Beispiel für die politische Brauchbarmachung desselben Liedes, so finden wir z. B. die Worte aus dem Refrain

Pflanzt eure roten Banner der Arbeit
Auf jeden Acker, auf jede Fabrik!

ersetzt durch

Gegen die Herrschaft der Monopole
Und ihre Stütze, die SPD.

Was auf S. 75 als spezifische Komposition der Bewegung der Arbeiter interpretiert wird, „charakteristisch die schwungvollen Eislerbässe", bekommt auf S. 120 die Benennung der imperialistischen Gefahr unterlegt; der musikalische Ausdruck der revolutionären Bewegung wird unter die Bedeutung ihres Gegenteils gepreßt. Um die Musik wird sich hier nicht anders gekümmert als um eine populäre Schlagermusik, der man einen Reklametext unterlegt. Das spezifisch Kompositorische wird in seiner relativen Eigenständigkeit so weitgehend negiert, daß es nicht einmal mehr seiner Brauchbarkeit gemäß genutzt wird. Der Stein, den die Autoren von KuG aufnahmen, fällt auf ihre eignen Füße zurück! Vielmehr hier zeichnet sich ein Bruch ab, der durch die Interpretationen von KuG und wohl auch durch die Anhänger dieser politischen Richtung geht.

Durch fürchterliche Polemik nach allen Seiten versucht KuG diesen Bruch zu überdecken. Einmal deutet sich eine Auffassung des Sozialismusbezugs von Musik an, die an Grußadressen erinnert, derzufolge nämlich der Komponist in seinem Werk „seine Verbundenheit mit den Forderungen und Wünschen der proletarischen Massen zum Ausdruck bringt" (10). Daß der Komponist Eisler nicht hauptsächlich *seine* Verbundenheit zum Ausdruck bringt (wieder das bürgerliche Konzept des Selbstausdrucks), sondern daß er der Arbeiterbewegung einen Ausdruck schafft, der ihre Verbundenheit kräftigt, indem er sie zu sinnlichem Erlebnis und politisch-ästhetischer Aktivität macht, kommt den Autoren von KuG nicht in den Sinn. Sähen sie diese Funktion, so müßten sie ihr ganzes Verständnis vom Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft umwerfen. Andererseits heißt es von bestimmten Kompositionen Eislers für den Film, sie brächten „die Inhalte des proletarischen Klassenkampfes auf durchaus selbständige Weise musikalisch zum Ausdruck" (14). Aber KuG findet sich vollkommen unfähig zur Bestimmung des *Wie*. „Inhalt" wird ganz flach gefaßt. Z. B. wird aus dem Titel „Ernste Gesänge" auf Isolation und Depression Eislers in der DDR geschlossen. Kein Wort davon, daß die Ernsten Gesänge u. a. ein Lied zum 20.Parteitag der KPSU enthalten mit dem Text von Helmut Richter:

Ich halte dich in meinem Arm umfangen.
Wie ein Saatkorn ist die Hoffnung aufgegangen.
Wird sich nun der Traum erfüllen
Derer, die ihr Leben gaben
Für das kaum erträumte Glück:
Leben, ohne Angst zu haben.

KuG will suggerieren, Eisler sei über die „Entstalinisierung" verbittert gewesen. Abgesehen davon, kann KuG nicht begreifen, daß auch Form und Inhalt der Ernsten Gesänge, trotz der Abwesenheit schwungvoller Bässe, unverzichtbare Momente ästhetischer Erkenntnis und Ausdruck des Lebens der sozialistischen Persönlichkeit darstellen[2].

Mit einem Vokabular, welches ständig den Kampf beschwört, hält KuG sich in Wirklichkeit krampfhaft fern von seinem Thema. Viele starke Wörter sollen die Leere verdecken. „Auch Eislers Kampflieder sind nicht dazu gemacht, einen bestimmten historischen Augenblick künstlerisch zu ‚ver-

ewigen', sondern ihn so präzise wie möglich auszudrücken." Ist das nun die Bestimmung der sozialistischen Kunst in der Gesellschaft, „einen bestimmten historischen Augenblick ... so präzise wie möglich auszudrücken"? Die Polemik geht gegen Werk, Form, Dauer der Kunst im Namen einer augenblicklichen manipulativen Brauchbarkeit. Alle Worte in KuG verdecken nur, daß Eisler — wie Brecht — auf dem Gegenpol steht. Wie hatte doch Brecht zu Eisler sich über die Bedeutung des Komponierens seiner Gedichte geäußert: „Musik hebt meine Verse auf wie die Fliege in Bernstein" (Gespräche mit Bunge, S. 24). Aspekten wie denen des Aufhebens, der Haltbarkeit, des verbindenden Ausdrucks, der Haltung usw., weicht KuG aus.

Also macht diese ganze Ehrung Eislers den Eindruck, man wolle einen Anspruch verdrängen. Unter dem Schein, Eisler als großes Vorbild zu preisen und ihn vor dem Revisionismus zu retten, wird in Wirklichkeit nachhaltig zu seiner Vernichtung als Künstler angesetzt. Es wird angedeutet, Eisler sei in seinen letzten Lebensjahren dem Revisionismus verfallen. Vermutlich soll dieser Hinweis die Legitimation abgeben für die Unterdrückung von Auffassungen Eislers, wie sie in folgenden Worten aus den Gesprächen mit Bunge zum Ausdruck kommen: „Überpolitisierung in der Kunst führt zur Barbarei in der Ästhetik" (40 f). Protestierend gegen ihn würdigende Artikel in der DDR: „Von meiner Musik ist schon gar nicht mehr die Rede. Man redet von mir als Propagandisten, als Verbündetem der Arbeiterklasse..." (154). Noch einen Satz ins Stammbuch derer, die Kunst in Agitation auflösen wollen: „Die Musik ... muß auf unsere Zeit nicht nur eingehen — wie unsere Feinde glauben — agitatorisch-politisch. Sie muß intelligenzmäßig eingehen" (283). Das Thema fängt erst dort an, spannend zu werden, wo man sieht, daß die unübertroffene agitatorisch-politische Wirkung der Eislerschen Lieder auf der ästhetischen Durcharbeitung des Inhalts bzw. auf der inhaltlichen Meisterung des Musikalischen beruht. Der „Inhalt" ist in der Musik aufgehoben wie die Fliege im Bernstein. Dieses besondere ästhetische Aufgehobensein ist das Thema einer politischen Ästhetik.

So treten bei näherem Hinsehen die zwei Bestandteile dieses KuG-Heftes auseinander: das Hanns Eisler geschuldete Material einerseits und die allgemeinen Schematismen einer ultralinken sektiererischen Politik andererseits. Alles, was an dem Heft interessant ist, verdankt sich dem Material, der Rest ist öder Schematismus. Eisler dient nur als Verpackung. Hier in knappen Zügen das Verpackte: Klassenkampf wird im wesentlichen mit zwei besonderen Erscheinungsformen identifiziert, mit Zusammenstößen mit der Polizei und Bürgerkrieg. Dem Lied „Der heimliche Aufmarsch" wird die Lehre zugeschrieben: „Die politische Macht kommt aus den Gewehrläufen" (75). Das ist abgestandener Gewaltfetischismus. Als ob nicht die bewußten Interessen und die Haltung derer, die zu den Waffen greifen, den Ausschlag gäben, sondern die ergriffenen Waffen! So ist die Politik, der man die Kunst restlos unterwerfen will, eine selber verkümmerte, einem Macht- und Gewaltfetischismus unterworfene Politik. Über die DDR und die UdSSR wird eine Verschwörungstheorie verbreitet, die aufs Niveau des Wahnhaften verkommen ist, also mit marxistischer Kritik nichts mehr zu tun hat. In der DDR herrscht eine neue Bourgeoisie, die

schon vor der Sozialisierung die Rekapitalisierung betrieben haben soll. Da die meisten Fakten der SED-Politik der letzten zwei Jahrzehnte entschieden in die der „Rekapitalisierung" entgegengesetzte Richtung deuten, wird dies als besondere Abgefeimtheit der neuen Bourgeoisie ausgelegt. Es ist erstaunlich zu sehen, welche Deutungskunst entsteht, um die Maßnahmen der Sozialisierung als solche einer heimlichen Rekapitalisierung zu deuten. Da ist die Rede vom „allgemeinen Ost-West-Friedensschwindel" (188). Da ist es hauptsächliches Anliegen „der Führungsorgane der SED und der FDJ, durch Ausrichtungskampagnen die Kampfbereitschaft der Jugendlichen zu zerschlagen" (204 f), wobei KuG zum Glück auch den „Hinweis auf das Unvermögen" hierzu sieht. Auf dem Kriegsfuß steht KuG auch mit der Wissenschaft. „Das Auf-den-Kopf-Stellen kommunistischer Politik durch Wissenschaft ist seit den Tagen Eduard Bernsteins guter Revisionistenbrauch" (181). Während KuG sonst fortwährend mit Anführungszeichen um sich wirft, wird die Wissenschaft ohne alle Anführungszeichen ins Lager des „Revisionismus" abgeschoben. Für den Wissenschaftlichen Sozialismus hat KuG ebensowenig Verständnis wie für die Benennung wirklich revisionistischer Gefahren. KuG verkörpert eine wissenschaftsfeindliche Spielart von Revisionismus.

Die Position von KuG macht es einem fast unmöglich, keine Satire über sie zu schreiben. Das bezeichnet einen gewaltigen Schaden, den diese Gruppe anrichtet. Denn es ist manches in KuG enthalten, was zur Wahrheit gehört; unwahr wird es durch die undialektische Behandlung. Wo immer Widersprüche, Übergänge auftreten, ob in sozialistischen Ländern oder in kapitalistischen, da wird in krampfhafter Flurbereinigung auseinanderdividiert, da werden klare Verhältnisse geschaffen, kurz, da wird das Dialektische verdrängt — natürlich nur aus der Betrachtung, nicht aus der Realität. Der Preis für diese Entdialektisierung ist reaktionär und destruktiv. Da wird etwa die Widersprüchlichkeit der Eisler-Rezeption in der BRD so bereinigt, daß auf S. 19 der Siemenskonzern aus Eisler Kapital schlägt, während auf S. 186 Eisler totgeschwiegen wird. Das ist mieser „parteiischer" Journalismus, bei dem die einzige revolutionäre Parteilichkeit, die Wahrheit, zur Strecke gebracht ist. Es ist, als hätten die Autoren von KuG Angst, sich an der realen Widersprüchlichkeit die Finger zu verbrennen. Dafür schrecken sie vor Klitterungen und Ungereimtheiten viel weniger zurück[3]. Besonders schädlich ist die verkrampfte Voreingenommenheit, dieser destruktive Haß gegen die DDR. Schädlich deshalb, weil gerade am Beispiel der Beziehung zwischen dem Komponisten Hanns Eisler und der sozialistischen Gesellschaft bzw. der Sozialistischen Einheitspartei der DDR viel Kritisches zu sagen, viel Widersprüchliches zu analysieren wäre — im Interesse einer guten Weiterentwicklung sowohl dieser Gesellschaft als auch der Diskussion und Zusammenarbeit unter Sozialisten. Daß Eisler zum Beispiel sagen konnte, er habe seinen Kampf in der DDR gegen die Dummheit in der Musik zunächst verloren, weist darauf hin, wieviel ungelöste, strittige und zum Teil sehr schwierige Probleme da aufzuzeigen wären. So hat es etwa sehr lange gedauert, bis die Anhänger des „ganzen Eisler" sich in der DDR Anerkennung verschafft haben, nachdem Eisler als „Verbündeter der Arbeiterklasse" und als Komponist der Nationalhymne und einiger Massenlieder gepriesen, dagegen als Komponist und

als Pionier einer neuen Musikkultur mehr oder weniger verdrängt worden war. Unter der Maske von Freunden und Schülern Eislers ist KuG angetreten, die „revisionistische" Entdeckung des „ganzen Eisler" zu bekämpfen. Wie einmal die Inquisition ihre Opfer unter heuchlerischer Berufung auf deren Seelenheil verbrannt hat, so bekämpft KuG unter heuchlerischer Berufung auf Eisler nichts anderes als Eisler selbst. Dabei versucht KuG, die Zeichen der Niederlage Eislers im Kampf gegen die Dummheit in der Musik auszuschlachten gegen die DDR. Aber KuG verkörpert dabei — durchaus widersprüchlich — die Dummheit in der Politik und die Barbarei in der Ästhetik.

Anmerkungen

1 Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Heft 20/21, „Hanns Eisler — Musik im Klassenkampf", Berlin/West, November 1973 (214 S.).

2 Zum Begriff „ästhetische Erkenntnis" vgl. Thomas Metscher, Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst, In: *Argument* 90, 17. Jg. 1975, S. 299 ff.

3 Zum Versuch von KuG, den Konflikt um Eislers Faustus-Libretto auszuschlachten, vgl. meinen Aufsatz über „Hans Wurst und Hans Faust in Eislers Version der Faust-Sage". In den Anmerkungen 6, 11 und 14 referiere ich einige der unerschrockenen interpretatorischen Kunststücke von KuG.

Günter Mayer

Einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Eisler-Rezeption *

Hanns Eisler ist der erste deutsche Komponist von bedeutendem Talent und ebenso bedeutendem Können, der sich dank seiner großen philosophischen Potenz zum „theoretischen Verständnis der ganzen geschichtlichen Bewegung hinaufgearbeitet" und daraus alle erforderlichen Konsequenzen gezogen hat. Er ist der Prototyp des politischen Komponisten, von der frühen Kampfmusik bis hin zu den „Ernsten Gesängen". Er ist der denkende Musiker mit revolutionärer Grundhaltung und revolutionierender Wirkung, der als „einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart" weltweite Anerkennung gefunden hat (vgl. die Solidaritätsaktion, die Charlie Chaplin und Pablo Picasso gegen die Verfolgung Eislers durch das „unamerikanische Komitee" in die Wege geleitet haben — 28/29; vgl. auch die Erklärung Eislers, die er 1947 dem besagten Komitee vorlegen wollte — 17—27). Er war ein „Mann des Denkens, der Theorie" (E. H. Meyer, 365). Der politische und musikalische Übergang auf die Position des Proletariats ist nicht spontan aus der schöpferisch-musikalischen Praxis erwachsen, sondern umgekehrt: Die weltanschaulich-politische und die theoretisch-musikalische Reflexion über die objektiven Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft und Musikkultur sind für die Wendung im musikalischen Schaffen entscheidend und auch weiterhin unentbehrlich (vgl. besonders die Beiträge aus der „Roten Fahne", 128 bis 135 sowie 69—73, 137—151, 161, 230—245).

Dieser Grad der Bewußtheit in den künstlerischen Entscheidungen ist etwas qualitativ Neues in der Musikgeschichte. Für Eisler gilt ebenso, was er selbst (im fünften Gespräch) über Brecht sagt: „... daß er die Methode von Marx und Engels auf einem Gebiet bewußt angewandt hat, auf dem sie noch nie angewendet wurde" (293), er hat mittels der souverän beherrschten Kunst der Dialektik die Musik revolutioniert und zugleich theoretisch zur Ausarbeitung einer marxistischen Dialektik der Kunst Wesentliches beigetragen.

Diese neue Qualität der Bewußtheit, alles andere als ein begriffloses Bekenntnis zum Sozialismus, wird durch eine wesentliche musikalische Besonderheit charakterisiert: In Hanns Eisler berührten sich die damals fortschrittlichste, leninistische Theorie und Praxis der politisch-revolutionären Arbeiterbewegung und die damals fortgeschrittenste Theorie und Praxis der musikalisch-technischen Materialerneuerung, die durch Schönberg, Strawinsky und andere vor und während Eislers Studienzeit voll ausgebildet worden ist. Beide Momente, ideologischer Fortschritt und musikalisch-technische Progressivität oder politische und künstlerische Avantgarde standen als widersprüchliche Beziehung zwischen historisch notwendiger Funktionsveränderung der Musik und historischem Material-

stand dialektisch gegeneinander. Eislers Ästhetik entwickelte sich bis in die dreißiger und vierziger Jahre hinein (man denke an die Expressionismus-Debatte und an das Filmmusik-Projekt) in der vielschichtigen Auseinandersetzung mit diesem Widerspruch. Das geschah in untrennbarer Einheit mit der schöpferischen Praxis des Komponierens. Die dialektische Reflexion reichte bis in die strukturellen Momente der Musik hinein und erhielt aus dem Bereich der musikalisch-technischen Details stets neue Impulse. Es wurde nicht an der Musik vorbeitheoretisiert.

Eisler verschmilzt politische Progressivität und musikalisch-technische Fortschritte auf einzigartige Weise. Seine theoretischen Arbeiten — Voraussetzung und Resultat dessen — sind ein selbständiger schöpferischer Beitrag zu einer marxistischen Dialektik der Musik. Dieser entwickelt sich in der sachkundigen Auseinandersetzung mit bürgerlichen und pseudomarxistischen Auffassungen (etwa Adornos), ist aber auch — und das ist eine weitere Besonderheit — seit der Mitte der dreißiger Jahre in der Kunstdiskussion unter Marxisten polemisch gegen zunehmende Tendenzen eines Konservatismus dogmatischer Prägung gerichtet und fast frei von der später vorherrschenden, besonders durch Shdanow geprägten Vulgarisierung der Musikästhetik, die mit dem künstlerischen und theoretischen Werk Eislers (auch Brechts) verständlicherweise wenig anzufangen wußte und seiner adäquaten musikalischen und wissenschaftlichen Rezeption hinderlich im Wege stand.

Es ist offensichtlich, daß das theoretische Erbe „dieses junggebliebenen Marxisten des zwanzigsten Jahrhunderts" (Arnold Zweig, 395) auf Grund seiner Besonderheiten für die Lösung derjenigen Fragen besonders aktuell ist, die gegenwärtig in der marxistischen Kunstdiskussion und auch im musikalischen Bereich[1] erörtert wurden und werden. Das gilt vor allem für die Ausarbeitung der spezifisch ästhetischen Kategorien der Musik und ihr Verhältnis zu den ideologisch-politischen.

Ich möchte hier auf zwei Aspekte der Ästhetik Eislers aufmerksam machen, die bisher vernachlässigt worden sind. Der *erste* betrifft Probleme des „Materials".

Für Eisler war die Beschäftigung mit dem neuen musikalischen Material, mit neuen Kompositionsmitteln und Formproblemen nie Selbstzweck. Immer wieder betont er, „daß sich die technischen Probleme der Musik nur lösen lassen, wenn der Komponist einen bestimmten gesellschaftlichen Zweck mit seiner Musik verfolgt" (162). Unter diesem übergeordneten Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Position und Stellungnahme des Komponisten, der Funktion der Musik, ist jedoch der Materialbegriff eine entscheidende Kategorie der Eislerschen Ästhetik. Wichtig ist in diesem Zusammenhang das wiederabgedruckte Kapitel „Ideen zur Ästhetik" (230 bis 245) aus seinem Buch „Komposition für den Film"[2]. Die Untersuchung der Wechselbeziehung von Funktion und Material, der widersprüchlichen Materialentwicklung selbst ist ein zentrales Anliegen der Dialektik der Musik. Das Verbrauchtsein und Neuwerden des musikalischen Materials wird als ein relativ selbständiger, durch sich wandelnde Stile und Funktionen der Musik gesellschaftlich vermittelter Prozeß verstanden. Eisler spricht von einer „Eigenbewegung der musikalisch-technischen Produktiv-

kräfte"[3], die mit relativ immanenter Dialektik in den allgemeinen gesellschaftlichen Prozeß der fortschreitenden Rationalisierung eingeschlossen ist. Das musikalische Material — in der allgemeinsten Bestimmung „Die Töne und ihre Beziehungen untereinander" (231) — ist daher stets ein gesellschaftlich Produziertes, keine in erster Linie physikalisch oder physiologisch gegebene Naturkonstante, keine Urgegebenheit. Die Töne und ihre Beziehungen, die einzelnen Materialbereiche, musikalischen Verfahrensweisen bis hin zu umfassenden Formkategorien des ästhetischen Gebildes sind im jeweiligen historischen Materialstand von bestimmter Beschaffenheit. Der Komponist fungiert als „Vollzugsorgan der Erkenntnis und des Materialstandes".

Die weitere Untersuchung der hier nur grob angedeuteten Zusammenhänge, welche ich in meinem Beitrag auf dem 2. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler näher ausgeführt habe, dürfte für die Bestimmung der Kategorie des musikalischen Fortschritts sehr fruchtbar werden. Dieser Ansatz Eislers ist nämlich besonders wichtig für eine adäquate Beurteilung seines produktiv-kritischen Verhältnisses zu den modernen bürgerlichen Komponisten seiner Zeit, zu Schönberg, Strawinsky, Bartók (vgl. 148). Was er unter dem, besonders im Schaffen dieser Komponisten ausgeprägten, neuen musikalischen Material versteht, hat er in dem entsprechenden Kapitel des schon genannten Buches „Komposition für den Film"[4] dargelegt. Eisler sieht musikalischen Fortschritt im historischen Prozeß der Rationalisierung, der sich in allen Bereichen menschlicher Produktivität vollzieht und in der Musik dazu führt, daß all ihre Momente im Sinne planender Verfügung in sich beherrschbar werden[5]. So werden in der von den genannten Komponisten ausgeprägten modernen Musik die einzelnen musikalischen Ereignisse von der Motiv- und Themenbildung bis zur Formgliederung ohne Rücksicht auf ein vorgegebenes Bezugssystem konzipiert, von den früher in der Tonalität ausgeprägten Symmetrieverhältnissen in akkordischer, modulatorischer, melodischer, metrischer und allgemein formaler Hinsicht befreit, vom Schema gelöst und verselbständigt. Dieser Prozeß der „Auflösung der traditionellen Sprache", im Sinne der Befreiung von Klischee und Floskel, der Umstrukturierung des musikalischen Sprachgefüges in Richtung auf den rationellen Einsatz der aus konstruktiver Notwendigkeit entwickelten Mittel wird von Eisler in der Kategorie des avancierten Materials und der entsprechenden avancierten Verfahrensweisen zusammengefaßt.

In dem nun wieder abgedruckten Kapitel „Ideen zur Musikästhetik" finden wir ähnliche Bemerkungen: Der historische Standort der gegenwärtigen Musik, die fortgeschrittenste Verfahrensweise des Komponierens sei dadurch gekennzeichnet, daß „jedes einzelne Moment durchs Bewußtsein des Ganzen durchsichtig bestimmt ist" (242). Hier kommt Eisler auch zu der meines Erachtens theoretisch außerordentlich anregenden, meist übersehenen Unterscheidung zwischen avanciertem Material und avancierter Materialbehandlung. „Trügt nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird. Die Kompositionsweise ist so geworden, daß sie nicht länger die Konsequenz aus ihrem Material sein muß, sondern daß

sie gleichzeitig jedes Material sich unterwerfen kann. Im Prinzip gebührt dem wirklich neuen musikalischen Material der Vorrang" (243).

Diese Unterscheidung Eislers müßte in bezug auf historische Ursachen und theoretische Zusammenhänge genauer untersucht werden. Das kann hier nur angeregt werden. Für das Verständnis der theoretischen Anschauungen Eislers ist sie in mehrfacher Hinsicht wesentlich. So sei etwa darauf hingewiesen, daß das neue musikalische Material, die fortgeschrittensten Verfahrensweisen nicht mit der Dodekaphonie gleichgesetzt werden. Diese Kategorien des avancierten Materials und der avancierten Verfahrensweisen sind weiter gefaßt und schließen alle jene Neuerungen der freien Atonalität ein, die vor allem der mittlere Schönberg, aber auch Strawinsky und Bartók in die Musik eingeführt haben. Eisler hielt bekanntlich die Werke der atonalen Mittelperiode Schönbergs für die bedeutendsten. Mit der Formulierung, daß Material und Verfahrensweisen auseinandertreten, eine Erscheinung, die übrigens auch beim späten Schönberg beobachtet worden ist[6], wird der Status modernen Komponierens, der planenden Verfahrensweise auch mit relativ einfachem Material, nicht zuletzt im Interesse der Vielfalt des Genres, vor allem aber der Erneuerung der sozialen Funktion der Musik, theoretisch begründet. Einfaches Material, aber auch überholtes (verbrauchtes) wird unbeschadet seiner Herkunft durch konstruktiven Einsatz entsprechend den konkreten Anforderungen des Werkes „avanciert", auf neue Weise sinnvoll verwendbar, wenn in die Verwendung über dies Material der entwickeltste Stand der gegenwärtigen Kompositionserfahrung eingegangen ist. Dann mag der Komponist auch mit Dreiklängen schalten; sie werden durch ihre Unterwerfung unter das Konstruktionsprinzip so fremd gemacht, daß sie mit dem lyrischen Geplätscher der spätromantischen Konvention nichts gemein haben; sie erfahren also eine Brechung, „die sich ebensowohl auf ihren Ausdrucksgehalt wie auf ihr rein musikalisches Wesen bezieht" (242).

Wenn Eisler vom entwickeltsten Stand der Kompositionserfahrung spricht, dann unterscheidet er musikalisch-technische Aspekte von allgemeinen inhaltlichen, erst recht speziell ideologischen. Zu den musikalisch-technischen Aspekten gehören auch Widersprüche, wie die zwischen den „klassischen" Formen, Konstruktionsmethoden der Musik und den neuen technischen Mitteln der musikalischen Reproduktion, Schallplatte, Radio, Tonfilm (vgl. 70). Wenn daher die „klassischen" Formen weitgehend aufgegeben werden, weil sie durch die technische Entwicklung veraltet sind (71), so hat das vorab nichts mit bürgerlicher Dekadenz zu tun. Ja, die eigenartige Dialektik der Geschichte besteht darin, daß auch die durch die Weltanschauung Schönbergs vermittelten musikalischen Neuerungen der Periode der freien Atonalität genau den später vom Film gestellten technischen Forderungen entsprechen[7].

So ist Eislers kritische Haltung gegenüber der seinerzeit modernen bürgerlichen Musik dialektisch produktiv. Er kritisiert an Schönberg die kleinbürgerliche Flucht in die Mystik und sieht in ihm zugleich den „wirklich genialen, in der Musik so mutig vorstoßenden" Komponisten (129). Ähnlich verhält er sich auch gegenüber Wagner (vgl. 140/141). Es ist für uns heute sehr aufschlußreich, daß in dem für die „Prawda" entworfenen Artikel aus dem Jahre 1935 davor gewarnt wird, „die linke moderne

Musik Westeuropas (links also musikalisch — G. M.) in Bausch und Bogen abzulehnen" (72). Statt unbesehener Ablehnung wird mit dem Hinweis auf Hegel „kritische Aneignung gewisser technischer Fortschritte" gefordert, die bei den „eigenartigen und gewiß auch gefährlichen Persönlichkeiten der linken westeuropäischen modernen bürgerlichen Musik ... (Schönberg, Bartók und andere)" auszuwerten seien. Hier zeigt sich übrigens, daß Meinungsverschiedenheiten über das Verhältnis der sozialistisch orientierten Musik zur bürgerlichen Moderne, die in der gegenwärtigen Kunstdiskussion auftreten, schon gut 30 Jahre alt sind. Die Aktualität der Eislerschen Forderung geht sehr deutlich etwa aus den Äußerungen von Schostakowitsch über die moderne bürgerliche Musik hervor (vgl. 379/80). Eisler hatte stets, auch gegenüber den zeitgenössischen bürgerlichen Aposteln des ungeheuer leerlaufenden Snobismus, die gleiche Haltung wie 1935: „Wir brauchen produktive Kritik, aber nicht eine schematische Ablehnung, bei der man nichts lernen kann außer Ablehnung, und wodurch man leicht in ein flaches Epigonentum geraten kann" (72, vgl. auch 151). Aus dem hier angedeuteten Aspekt der Eislerschen Ästhetik ergibt sich u. a. für die Musikwissenschaft die dringende Forderung, den gegenwärtig erreichten Stand der entwickeltsten Kompositionserfahrung, des heute avanciertesten Materials, der fortgeschrittensten technischen Verfahrensweisen und damit gegebenen neuen Materialkonstellationen im Komplizierten und im Einfachen anhand der neuesten sozialistischen und bürgerlichen Musik detailliert zu untersuchen.

Es liegt ferner auf der Hand, daß Eislers Feststellung über die Verwendung einfacher, auch überholter und verbrauchter Materialien vom Standpunkt der entwickeltsten Konstruktionsprinzipien für die Analyse jenes größten Teils seiner Werke, in dem er sich nicht des wirklich neuen Materials und der entsprechenden komplexen Verfahrensweisen bedient, Maßstäbe setzt. „Die Arbeitermusik war, wo sie qualitativ hoch stand, immer eine moderne Musik, die den technischen Standard der Zeit hielt, oder sich doch wenigstens zu ihm hinentwickelte" (151).

Damit komme ich zu einem *zweiten* Aspekt der ästhetischen Anschauungen Hanns Eislers.

Die Kategorie der gesellschaftlichen Funktion der Musik und damit die Kategorie des Hörers stehen ebenso im Zentrum seiner Ästhetik wie der Materialbegriff. Was Eisler an nüchterner Analyse des bürgerlichen und des proletarischen Musikpublikums geleistet hat, ist bisher viel zu wenig beachtet worden. Die Auswertung der entsprechenden Arbeiten (vgl. 69 bis 73, 99—102, 128 f., 137 f.) könnte wesentlich dazu verhelfen, dem immer noch weitgehend unterschätzten Publikums-Komplex beizukommen.

Die kritische Untersuchung der gesellschaftlichen Lage des modernen Komponisten ist bei Eisler stets auch die kritische Analyse des Hörers. In die Vermittlung von Musik und Gesellschaft ist die Funktion der Musik und ihr Wirkungszusammenhang dialektisch eingeschlossen. Musikalische Produktion und „Konsumtion" werden aber nicht abstrakt aufeinander bezogen. Daher impliziert die Frage nach dem historischen Standort des komponierenden Subjekts die entsprechende Frage nach dem historischen Standort des Hörenden, die Frage also, inwieweit sich die verschiedenen Schichten des Publikums zu jenem adäquat verhalten bzw. verhalten kön-

nen. So werden die in den Werken ausgeformten objektiven Anforderungen an den Hörer, materielle Voraussetzungen, soziale Wurzeln sowie psychologische Mechanismen musikalischer Verhaltensweisen im Ansatz untersucht. Der Niedergang des bürgerlichen Konzert- und Opernpublikums sowie die zunehmende musikalische Verelendung der Volksmassen erscheint als dialektisches Moment der Krise der bürgerlichen Musikkultur. Es dekadieren nicht nur die Komponisten. Die Tatsache, daß deren fortschreitender Spezialisierung das ungeheure Anwachsen des Musikanalphabetismus gegenübersteht, ist ein integrierender Bestandteil ihrer oft verzweifelten Lage (vgl. 69, 161). „Die größte Schwäche in der Musik ist der Analphabetismus" (170).

Eisler konstatiert sachlich, daß den werktätigen Massen die materiellen und sozialen Vorbedingungen zur Aneignung musikalischer Bildung fehlen: „Im allgemeinen kann der Arbeiter mit der klassischen Musik weniger anfangen als die Bourgeoisie, und ist gezwungen, einen mehr oder weniger verständnislosen, unkritischen Hörer abzugeben. Aber selbst bei der Bourgeoisie ist das Verständnis der ernsten Musik im Abnehmen begriffen" (142). Da es unmöglich ist, daß ein „Besitzloser Musikkenner wird", ist der Genuß von komplizierten Kunstwerken „dem größten Teil der Menschen von heute verschlossen" (133). Eisler weiß, daß eine neue Musikkultur, und also ein neues Musikpublikum, auch in der sozialistischen Gesellschaft erst allmählich, in einem langandauernden Prozeß materieller und sozialer Veränderung, entstehen kann. Das Bewußtsein von der revolutionären Potenz der Arbeiterklasse ist bei ihm mit der nüchternen Einsicht in die musikalische Situation seiner neuen Hörer verbunden. Für ihn gibt es keine romantisierende Vorstellung vom gesunden, normalen Hörer. Er weiß zudem, daß der Mangel an Vertrautheit mit den alten Werken vollends die Empfangsbereitschaft für das Neue sperrt[8].

Ein wesentliches Moment der Publikumsanalyse ist die kritische Untersuchung der Vergnügungsindustrie und ihrer katastrophalen Folgen. Sie erscheint als massenwirksame Variante der Dekadenz, die auch unter sozialistischen Bedingungen noch reproduziert wird. Dieser Tatbestand und seine Analyse durch Eisler sind von der marxistischen Musikwissenschaft und -ästhetik bisher kaum ausgewertet, geschweige denn weitergedacht worden. Daher ist der folgende Hinweis auch kulturpolitisch von brennender Aktualität: „Man ist schnell dabei, die großen Künstler zu kritisieren — und zu gleicher Zeit der Barbarei, die unser Ohr beleidigt, freien Lauf zu lassen" (170, vgl. auch 142).

Meines Erachtens ist die gründliche Auswertung der Publikumsanalysen Eislers in zweifacher Hinsicht außerordentlich wichtig; einmal für das adäquate Verständnis des zentralen Widerspruchs, vor dem nicht nur er als sozialistischer Komponist musikalisch gestanden hat: im Vollbesitz der entwickeltsten Kompositionserfahrung für musikalisch unerfahrene und verbildete Hörer vernünftige, leichtverständliche Musik zu schreiben, die doch Musik bleibt, ja das bisher historisch Erreichte überschreitet. Gegenüber den modernen bürgerlichen Komponisten stand Eisler vor dem Widerspruch zwischen musikalisch-technischen Fortschritten und ideologischer Zurückgebliebenheit: gegenüber dem zu erreichenden neuen Hörer war es umgekehrt. Das Begreifen der darin enthaltenen Problematik ist eigentlich

die Voraussetzung dafür, die „Einheit von Eislers Werk" (345) in ihrer Bedeutung voll zu begreifen: daß es ihm trotz der historisch erzwungenen teilweisen „Zurücknahme" gelungen ist, einfache und doch moderne Musik zu schreiben, die den technischen Standard der Zeit in Komposition und Interpretation hielt, und daß er zugleich die entwickeltste Kompositionserfahrung mit avanciertestem Material in Genres, die Kompliziertes vertragen, durchaus originell weitergeführt hat[9].

Zum anderen ist die gründliche Auswertung der Publikumsanalysen Eislers wichtig für eine differenzierte Einschätzung der sozialistischen Kulturrevolution in der DDR. Trotz großer Anstrengungen und ansehnlicher Erfolge in der Hebung des musikalischen Niveaus der Volksmassen sind Eislers historische Einsichten noch längst nicht überholt. Auch heute noch sind die bedeutenden Meisterwerke der Klassik dem größten Teil des Volkes „kaum verwendbar".

Es ist noch sehr viel zu tun, um die Kluft zwischen Volk und Kunst, vor allem im musikalischen Bereich, tatsächlich zu überwinden. Der Bitterfelder Weg ist lang[10]. Die Kriterien zur Beurteilung des Erreichten sind seit langem formuliert: Selbst die komplizierte Kammermusik ist das Ziel der Volkstümlichkeit, denn „das Verständnis dieser Werke ist ein Maßstab für echte Musikkultur" (48). Der nüchterne Materialismus Eislers stimuliert den Abbau von Illusionen und schärft den Blick für die Widersprüche der sich entfaltenden sozialistischen Musikkultur.

Den ersten Versuch innerhalb der marxistischen Musikwissenschaft, die Position Eislers im Schnittpunkt seiner Beziehungen zu Schönberg zu beleuchten, hat Nathan Notowicz, der sich um die Sammlung und Verbreitung des Eislerschen Werkes auch in ungünstigen Zeiten sehr große Verdienste erworben hat, unternommen[11]. Drei Aspekte stehen im Vordergrund: das Verhältnis von Lehrer und Schüler, deren weltanschauliche Position und ästhetische Zielsetzung und die Form der musikalischen Auseinandersetzung Eislers mit Schönberg.

Notowicz weist überzeugend nach, daß in der vielschichtigen Beziehung Eislers zu Schönberg die ideologischen Widersprüche und Entscheidungen gegenüber den musikalisch-technischen dominieren. Auf viele bisher noch unveröffentlichte Äußerungen Eislers gestützt, zeigt Notowicz die Abhängigkeit der ästhetischen Zielsetzung Eislers von seiner sozialistischen Haltung und versucht im Ansatz, deren Wirkung auf Themenwahl und Materialbehandlung darzustellen. Dabei weist er in allgemeinen Zügen auf den Zusammenhang zwischen Ausdruckscharakteren und musikalisch-technischen Aspekten, hebt anhand einiger dodekaphonischer Arbeiten Eislers das Trennende in der schöpferischen Methode beider Komponisten hervor und kommt schließlich zu dem Ergebnis: „Eine historisch-konkrete Beurteilung seiner (Eislers — G. M.) Auseinandersetzung mit den Auffassungen seines Lehrers ... zeigt, daß er sie mit wachsender Konsequenz ihres Wesenskernes beraubt, um sie schließlich vollends zu überwinden" (93).

Die theoretischen Verallgemeinerungen über das Wesen des Eislerschen Stils, die aus den herangezogenen Zwölftonwerken („Gegen den Krieg", „Hetzer im Zinksarg" aus der „Deutschen Symphonie") gewonnen werden, ergeben hinsichtlich des musikalisch Neuen bei Eisler: Neigung zu tonaler Zentrierung, zu prägnanten und ebenmäßig gebauten Themen, Tendenz

zu regelmäßiger Periodenbildung und Quasifunktionalität, verbunden mit Ausdruckscharakteren optimistischer Grundhaltung (lakonisch, aggressiv, federnd, elastisch, freundlich, gelockert, kraftvoll, zuversichtlich, edel, beschwingt, gelöst), ferner widersprüchliche Haltung zum Text. Eisler bringt „scheinbar Vertrautes im nichtvertrauten Zusammenhang" (91). Die Tonalität werde zugleich gefestigt, gelockert oder umgedeutet (vgl. ebd.). Von Schönberg bleibe eigentlich nur: motivische Arbeit, größte künstlerische Ökonomie (vgl. 90, 93).

Notowicz zeigt an den ausgewählten Beispielen, wie sich Eislers weltanschaulich-ästhetischer Standpunkt in seiner Musik, speziell in der Art und Weise der reihenmäßigen Behandlung niederschlägt und von der Schönbergs unterscheidet. Da dies der erste Versuch einer theoretischen Verallgemeinerung dessen ist, was Eisler zu Eisler machte, mußten viele Probleme offenbleiben. Dennoch zeichnen sich im Vorliegenden methodologische Mängel ab. In der Beschränkung auf die Dimensionen der Melodik (ja auf die allgemeine Charakterisierung der Themenbildung) sowie der Harmonik kann nur ein Teil der Problematik erfaßt werden. Aber auch eine komplexere Analyse aller Materialbereiche und vor allem der Verfahrensweisen wird einseitig bleiben, wenn der musikalisch-technische Fortschritt schlechthin am negativen Verhältnis zu Atonalität und serieller Technik, Neuerertum also an der Restitution der Tonalität, auch der unbestimmt erweiterten, gemessen wird. Schließlich ist das nur die Umkehrung des anderen — mit Recht zurückgewiesenen — Dogmas, in dem der musikalische Fortschritt schlechthin vom negativen Verhältnis zur Tonalität abhängig gemacht wird. Beides geht an Eislers Auffassungen vorbei. Er sprach von Material und Verfahrensweise, vom prinzipiellen Vorrang des neuen Materials und von der Verfremdung des vertrauten, je abhängig von den Möglichkeiten der Genres und den Forderungen des Werkes. Es käme also darauf an, von dem auszugehen, was Eisler avanciertes Komponieren nannte. Das aber ist musikalisch wesentlich mehr als der Komplex der Dodekaphonie oder als das unscharfe Kriterium der Tonalität, auch der erweiterten Tonalität. Was tonale Zentren gegenüber anderen Materialbereichen in neuer Musik für den musikalischen Sinnzusammenhang leisten, wäre überhaupt erst noch genauer zu untersuchen[12]. Die Auswahl der musikalischen Beispiele vereinfacht Eislers Beziehungen zur Dodekaphonie selbst: Schließlich ließen sich spätere, nicht vokal gebundene Zwölftonthemen Eislers nennen, in deren Struktur und Behandlung die von Notowicz beobachteten Merkmale schwerlich nachzuweisen sind, etwa aus der Kammersinfonie, dem Quintett op. 70. Gerade diese Arbeiten sind aber in der instrumentalen Sinfonik und Kammermusik seine Hauptwerke. Im Quintett op. 70, das Eisler — wohlgemerkt 1958 — für seine „beste kammermusikalische Arbeit" hielt[13], werden die Reihen übrigens auch transponiert.

Die so wichtige Frage, wodurch Eislers dodekaphonische und nichtdodekaphonische Arbeiten auf der Grundlage seiner Haltung und seines ästhetischen Programms musikalisch-technisch modern sind, was sowohl avanciertes als auch einfaches Material mit den „fortgeschrittensten Kompositionserfahrungen" und Typen der modernen Musik gemein hatten — diese Frage bleibt bei Notowicz offen, der „nichtvertraute Zusammen-

hang" unscharf. Das liegt wohl nicht zuletzt daran, daß der Autor mit der übermäßigen Betonung der humanistischen Tradition Arnold Schönberg nur als deren pädagogischen Vermittler gelten läßt und ihn als Komponisten aus eben dieser Tradition und aus der neuen Musik des 20. Jahrhunderts im wörtlichen Sinne ausklammert.

Damit wird eben das ausgeklammert, was von Schönberg an Neuerungen in die Struktur der musikalischen Sprache des 20. Jahrhunderts eingeführt und von Eisler kritisch angeeignet worden ist. Und das ist, um es noch einmal zu betonen, wesentlich mehr als die von Schönbergs ästhetischer Konzeption abgehobene, durch Eisler modifizierte reihenmäßige Behandlung. Es sei nur daran erinnert, daß Eisler in seinem Aufsatz „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik" das Zwölftonsystem Schönbergs als den Versuch charakterisiert, das neue musikalische Material zu organisieren. Entscheidend für dies neue Material ist „die Auflösung der traditionellen Sprache: das Asymmetrische, das Athematische, die raschen Kontraste und die Buntheit der musikalischen Gestalten"[14]. Die Darstellung der kritischen Auseinandersetzung Eislers mit seinem Lehrer Schönberg muß also einseitig bleiben, wenn sie nicht über den weltanschaulich-ästhetischen Bereich und den der Reihentechnik hinausgeht. Wenn auch in der Aufgabenstellung Notowicz' die Beziehung Eislers zum Lehrer zunächst im Vordergrund steht, so geht es schließlich dann doch um die Bewertung des Komponisten Schönberg. Was Eisler über jenen dachte, hätte zwar nicht ausführlich, aber doch adäquat dargestellt werden müssen. Schönberg war für ihn immerhin „einer der größten Komponisten nicht nur des 20. Jahrhunderts", von dem alle noch kritisch zu lernen hätten. „Seine Meisterschaft und Originalität sind erstaunlich, sein Einfluß war und ist enorm. Seine Schwächen sind mir lieber als die Vorzüge mancher anderer. Aus der Geschichte der Musik ist er nicht wegzudenken." Es ist sehr aufschlußreich, daß Eisler nach diesen Sätzen zu Beginn seiner Rede über Schönberg (der immer noch einzigen brauchbaren Äußerung von marxistischer Seite!) fordert, was er selbst schon längst begonnen hatte: eine Dialektik der Musik, in der entgegen dem flachen vulgär-materialistischen Soziologisieren die verschiedenen Aspekte des Materials in der gesellschaftlichen Vermittlung durch die moderne Wirklichkeit detailliert untersucht werden.

Die Unterschätzung dieser Zusammenhänge ist ein allgemeiner Mangel der marxistischen Musikwissenschaft. Die Beziehungen zwischen musikalisch-strukturellen Veränderungen und solchen der Wirklichkeit sind bisher kaum untersucht worden. Mit dem Hinweis auf das pessimistische oder optimistische Weltbild des Komponisten sind die nicht unmittelbar ideologiegebundenen Reflexe besonders der modernen Realität im relativ immanenten musikalischen Bereich meist übersehen worden. Trotz ideologischer Kritik an Schönberg und den durch seine Ästhetik vermittelten musikalischen Lösungen gibt es eben „gewisse musikalisch-technische Fortschritte", die bei Eisler selbst im Bereich des Einfachsten nachweisbar sind. Auch die Beziehungen zwischen Technik, Ausdruckscharakteren und Methode dürfte vermittelter sein als in der vorliegenden Darstellung. Die inhaltliche Bewertung der Schönbergschen Ausdrucksskala als Gegenteil aller mit der Tonalität verbundenen emotional-gedanklichen Bereiche ver-

einfacht den Sachverhalt. Daß vor allem der mittlere Schönberg den Grundton des Schmerzes, der Angst und Hysterie ausgesprochen hat, ist, wie Eisler bemerkt, „seine Humanität und sein geschichtliches Verdienst", daher eine Bereicherung der Musik. Und schließlich haben entsprechende Ausdruckscharaktere auch für den sozialistischen Komponisten mit optimistischer Grundhaltung ihre Berechtigung längst nicht verloren. Überdies wäre an Eislers Bemerkung zu erinnern, daß die Erweiterung der Ausdruckscharaktere sich keineswegs nur auf den Bereich von Angst und Katastrophe bezieht: „Es lassen sich gerade auch nach der entgegengesetzten Richtung der äußersten Zartheit, auch der ungebändigten Kraft durch die neuen musikalischen Mittel Bereiche erschließen, die den traditionellen darum versagt sind, weil diese sich als je schon bekannte darstellen und darum den Ausdruck des Fremden, Unbetretenen vorweg verlieren"[15]. Eislers Zwölftonkompositionen bewegen sich genau in der angegebenen Richtung. In einigen Stücken, etwa aus op. 8, ist es ihm gelungen, „mit dieser Technik heitere und frohe Musik zu schreiben" (D. Blake, 58). Wenn hier der Zwölftonaspekt hervorgehoben wird, so entspringt das lediglich dem Bedürfnis, bestimmte Klischees zu überwinden, die einer objektiven Beurteilung der Dodekaphonie als bereits historischer Erscheinung im Wege stehen. Und das ist wiederum für die Analyse der differenzierten Beziehung Eislers zu Schönberg nicht ohne Bedeutung.

Da auch Notowicz den historischen Materialstand zu wenig beachtet (s. o.), wird das eigentliche Problem, vor dem Eisler stand — der Widerspruch zwischen der sozialen und der musikalischen Verantwortung (vgl. 76) — ungenau bestimmt, denn die musikalische Seite dieses Widerspruchs ist eben mehr als „seine kompositorische Praxis", „Redlichkeit in der Musik" (ebd.).

Es erscheint außerordentlich wichtig, daß Eislers Lebenswerk als Ganzes, als Synthese von Simplizität und höchstem Kunstverstand untersucht wird. Das gilt auf seine Weise ebenso für den bisher vernachlässigten Bereich differenzierter Instrumentalkompositionen. Die Überschätzung dieser Werkgruppen wäre freilich ebenso einseitig wie das gegenwärtig verbreitete Gegenteil. Dabei müßte Eislers schöpferische Entwicklung besonders nach 1949, sein scheinbar geradliniges Fortschreiten vom Komplizierten zum Einfachen wohl noch eingehender als bisher analysiert werden, um die Vielfalt der zusammenwirkenden Faktoren in ihrem Einfluß auf gewisse Widersprüche zwischen den theoretischen Äußerungen und den musikalischen Entscheidungen objektiv und ohne vorschnelle Verallgemeinerungen für die Perspektive der sozialistischen Musik überhaupt darzustellen. Die Beziehung Eislers zu Schönberg wird auch in anderen Beiträgen des Sonderheftes berührt (bei David Blake, Stefan Priacel, Joseph Trauneck, Alois Hába, Jascha Horenstein), freilich ohne wissenschaftlichen Anspruch, vor allem unter dem Aspekt der Erinnerung. Daß dieser der Objektivität nicht im Wege stehen muß, zeigt der bemerkenswerte Essay von David Blake (54—68), der sich auf musikalisch-technische Analysen besonders der frühen Kammermusik Eislers konzentriert (vor allem op. 8) und dessen Entwicklung vom Schönbergschen extrem chromatischen Stil zu „einem sehr individuellen Typ der Reihentechnik" skizziert, in deren früher Ausprägung bereits das diatonische

Idiom der Arbeiterlieder sich andeutet (vgl. 67). Mit der Formulierung über die *„Koexistenz von Techniken* für Arbeiterlieder, Kammer-, Orchester-, Theater- und Filmmusiken sowie für revueartige Lieder" (56, Hervorhebung v. G. M.) ist ein wesentliches Merkmal der sozialistischen Musik bezeichnet, das Eisler zutreffender „planende Verfahrensweise" nannte: das freie und bewußte Verfügen über viele musikalische Möglichkeiten von der Position des historisch Erreichten.

Es ist hier nicht der Raum, um die anderen Beiträge zu diesem Komplex eingehend zu besprechen. Dabei sei nur auf einen verwiesen, um zu zeigen, welche historischen Fehlurteile sich aus einer Überbetonung des Gemeinsamen bei Eisler und Schönberg ergeben. Für Jascha Horenstein, dessen Erinnerungen an Eisler sonst sehr informativ sind, ist dieser ein „radikaler, antisubjektivistischer, aber spätbürgerlicher Künstler", der als „ein Geschöpf des neunzehnten Jahrhunderts und als ein Musiker der Wiener spätromantischen Schule Arnold Schönbergs" lebte und starb (356). Das ist offensichtliches Unverständnis für die historische Dialektik der sich bildenden neuen Qualität sozialistischer Musik.

Der detaillierten Untersuchung wesentlicher Aspekte der neuen Qualität sozialistisch orientierter Musik ist die Abhandlung „Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers" von Jürgen Elsner gewidmet. Er erfaßt deren stilistische Neuerungen als „Ausdruck einer neuen ethisch-ästhetischen Normenbildung" (194), die wiederum mit dem revolutionären Aufschwung des organisierten Proletariats in den zwanziger und dreißiger Jahren und der entsprechenden neuen künstlerischen Orientierung der Arbeitermusikbewegung untrennbar verbunden ist und durch Hanns Eisler, den profiliertesten Vertreter der Kampfmusik, entscheidend mitbestimmt wurde. (Interessante historische Angaben zur Arbeitermusikbewegung jener Zeit, die durch das politisch bewußte Wirken hervorragend talentierter und ausgebildeter Berufsmusiker in eine neue Etappe eintrat, sind dem Bericht von E. H. Meyer „Aus der Tätigkeit der ‚Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger'" zu entnehmen — vgl. 152—160.)

Elsner beschränkt sich auf den Nachweis einiger Voraussetzungen und Prinzipien der melodischen Gestaltung, bestimmter Grundmerkmale, die dem größten Teil der Kampflieder eigen sind. Er bezeichnet ihre besondere tonale Struktur als „modal-funktional" (176). Dabei wird die zentrale Bedeutung der phrygischen Kadenzformel für die Akkordbildung, die Harmonik und die Bildung kleinster melodischer Einheiten im einzelnen besonders an sogenannten Melodiemodellen überzeugend nachgewiesen. „Unter ‚Modell' ist in diesem Sinne eine Anzahl von Grundtönen zu verstehen, die zueinander in bestimmten intervallischen Verhältnissen geordnet sind und ein bestimmtes funktionales Gewicht besitzen. Es wird gewöhnlich in kurze, ein- und dreitaktige melodische Zeilen umgesetzt, wobei seine tonale Charakteristik aber in der konkreten Melodiebildung erhalten bleibt" (Ausschmückung mit Nebentönen, relative Wiederholbarkeit und Vertauschbarkeit der Gerüsttöne — außer Zielton —, Lagenversetzung, harmonische Variantenbildung, vgl. 181). Außer dem zentralen Melodiemodell, das aus den Klauseltönen der phrygischen Kadenz mit der kleinen Terz als konstituierendem Intervall besteht, werden noch weitere elf, teils nur geringfügig abgewandelte Modelle der phrygisch-funk-

tionalen Klasse unter Benennung von vielen Beispielen angegeben (vgl. 181—188). Als die wichtigste allgemeine Verfahrensweise ihrer künstlerischen Realisierung in größeren musikalischen Zusammenhängen wird die Modell-Montage genannt, durch die kleinste Melodieeinheiten nach verschiedenen Motiven und beliebigen Anordnungen aneinandergefügt werden, und zwar entsprechend den Prinzipien der Paarigkeit, der Transposition, der Reihung und der Kontrastbildung. In Elsners Darstellung werden aus der Kampfmusik unter dem Gesichtspunkt umfassender syntaktischer Zusammenhänge der Kompositionstechnik, in Verbindung mit der neuen Funktionsgebung, allgemeine Stilmerkmale abgeleitet. Insofern ist seine Arbeit ein wertvoller Beitrag zur begrifflichen Erfassung des neuen, d. h. auch des erneuerten musikalischen Materials. Wenn dieser Beitrag auch die ästhetische Analyse im engeren Sinne nicht ersetzen will und kann, da die Untersuchungsebene allgemeiner ist, so fördert er diese doch; die platte, psychologisierende Emotionalästhetik wird zumindest erschwert. In der speziellen Analyse der ästhetischen Aspekte der Kampfmusik, für die die Frage nach Ausdruckscharakteren, Intonation und Gestalt, nach der Wort-Ton-Beziehung, der Funktion des Komponierten und der ästhetischen Konzeption des Komponierenden im Mittelpunkt stünde, sind die Modelle allerdings nicht ohne weiteres zu verwenden. So dürften sich etwa bestimmte melodische Gebilde, die in Elsners Untersuchung verschiedenen Modellen zugehören, die er heute besser als Melodieformeln bezeichnen würde, als wesensgleiche, bedeutend gemachte Motive, auch als Gestaltvariation usw. erweisen. Es sei also vor dem eventuellen — bei Elsner nicht auftretenden — Mißverständnis gewarnt, daß eine mechanische Aneinanderreihung der Melodieformeln bereits den ästhetischen Sinnzusammenhang verbürge. Dessen genauere Bestimmung durch die neue Funktionsgebung, wie Brecht und Eisler sie etwa für die Bühnenmusik formulierten, steht ebenfalls noch aus.

Auf der Ebene, in der sich die Analyse von Elsner bewegt, wird nun zwar der grundlegende Unterschied zwischen den Neuerungen Eislers und denen anderer Komponisten der „artifiziellen Musik" mit besonderem Hinweis auf den pragmatischen Aspekt der Kampfmusik hervorgehoben, die Frage nach dem Zusammenhang dieser Neuerungen mit den „scheinbar avancierten Kompositionstechniken" jedoch ausgespart, vielmehr durch eine undialektische Abwertung „intellektuell-konstruierter Tonverbindungen" (auch eine Auswahl aus den möglichen) verbaut. Eislers bewußte Auswahl des musikalischen Materials und entsprechender Verfahrensweisen für den Bereich der Kampflieder ist gerade — wie bereits bemerkt — am historischen Stand modernen Komponierens orientiert: dem konstruktiven Einsatz der rational beherrschten Mittel; ungeachtet dessen, daß er das in den zwanziger Jahren noch nicht so formuliert hatte. Die innere Beziehung zwischen der Modell-Montage in den Kampfliedern (Vertauschbarkeit der Gerüsttöne, variative Vielfalt auf der Grundlage elementenhafter Relationsgefüge) einerseits und dem Montage-Prinzip, dem permutativen musikalischen Denken, der permanenten Variation einer Grundgestalt im Bereich des avancierten Materials (von „scheinbar" ist bei Eisler nicht die Rede) und der diesem entsprechenden komplexen Kompositionstechnik, etwa der Reihentechnik, andererseits, ist eigentlich kaum zu über-

sehen. Die Kategorie der „artifiziellen Musik" scheint aber gerade dazu beizutragen. Ich halte sie für falsch. Ihr negativer Akzent richtet sich schließlich gegen den Bereich jener differenzierten Kompositionen, in denen Eisler selbst den „Horizont volksläufiger Praktiken" überschreitet.

Im „Versuch einer Analyse zu Hanns Eislers Kantate ‚Die Teppichweber von Kujan-Bulak'" haben sich Paul Dessau und Friedrich Goldmann einem Werk zugewandt, das 1957 zum 40. Jahrestag der UdSSR nach einem Text von Bertolt Brecht aus dem Jahre 1927 komponiert worden war. Hier haben wir jene speziell ästhetische Analyse, in der Funktion und Gehalt des Werkes bis ins kompositionstechnische Detail hinein untersucht werden, also auch verschiedene Aspekte des musikalischen Materials und der Verfahrensweise — im Unterschied zur noch weitverbreiteten Unbestimmtheit bloß emotionaler Charakterisierung — die nötige Aufmerksamkeit erhalten. Insofern kann der Beitrag von Dessau/Goldmann vorbildlich genannt werden.

Als das Bemerkenswerteste an dieser Kantate wird die Konsequenz hervorgehoben, „mit der Eisler viele heterogene Elemente in einen strukturellen Zusammenhang bringt und gleichzeitig alle sich bietenden Möglichkeiten nutzt, die Gesamthaltung des Gedichtes neu zu produzieren, und — damit über es hinausgehend, es ergänzend sich doch stets kritisch zu ihm (bzw. zu dem von ihm Ausgesagten) zu verhalten" (227). Gestützt auf detaillierte Textinterpretation benennen die Autoren typische Züge der Eislerschen Interpretation und Kommentierung des Wortes, von der Aufgliederung des Textes zur Komposition bis zur spezifischen Wort-Ton-Beziehung der Parallelität oder des Kontrastes. Stets tragen die musikalischen Mittel in vielfältiger Hinsicht dazu bei, den Widerspruch zwischen den gewöhnlichen Leninehrungen der Büsten, Standbilder, Reden und dem Ungewöhnlichen der Ehrung durch die praktische Tat vernünftiger Menschlichkeit im Geiste des Verehrten ins Bewußtsein zu heben. Weniger aus der Analyse als aus dem Werk selbst geht damit auch klar hervor, wie Eisler die gesellschaftliche Funktion der Musik unter sozialistischen Bedingungen konkret verstanden hat: Er schreibt „das Notwendige", in der Zeit der Rückkehr zu den Leninschen Normen eben diese Kantate — nicht zuletzt, um der Projektion der Praktiken des Personenkults auf Lenin entgegenzuwirken und die entsprechenden, aktuell erforderlichen Haltungen neu zu produzieren. Das wird durch das Selbstzitat aus der Musik zu „Leben des Galilei" noch unterstrichen. Die zitierte Stelle war dort mit der Textzeile „Das Neue sagt ‚Bist du nicht gut, dann geh!'" verbunden.

In der Analyse erweist sich der Strukturbegriff als angemessene Kategorie zur Erfassung des spezifisch musikalischen Sinnzusammenhanges. „Bei aller Parallelität von Text und Musik behält letztere stets ihre Eigenständigkeit — nicht zuletzt vermittels der engen strukturellen Beziehungen, die zwischen den z. T. heterogenen Elementen hergestellt werden." (220) Dieser innere Zusammenhang ist der einer „Intervallstruktur". Diese ist z. B. in verschiedenen Akkordbildungen der harmonischen Schwerkraft übergeordnet, musikalischer Sinnzusammenhang also auch da vorhanden, wo „der Gesamtklang jede tonale Bestimmtheit verliert" (221). Durch

strukturelle Varianten der zugrunde gelegten Elemente schafft Eisler, stets sinnvoll auf den Text bezogen, eine „Vielfalt musikalischer Ereignisse mit einem Minimum an äußerem Aufwand" (226). Was er unter „planender Verfahrensweise" versteht, wird auch in bezug auf die Gesamtform des Stückes gezeigt. Diese reproduziert — entsprechend dem historischen Materialstand — kein konventionelles Schema und produziert auch kein neues. Sie ist, dem Text entsprechend, eine einmalige Form, in der dialektische Momente sich ausprägen: Offenes und Geschlossenes, Dynamisches und Statisches, Bestimmtes und Unbestimmtes, Thematisches und Nichtthematisches sind in sich sinnvoll vermittelt. Mit dem Strukturbegriff und den zuletzt genannten Aspekten der musikalischen Formung werden Qualitäten des musikalischen Denkens greifbar, die mit den bisher gebräuchlichen Kategorien der Analyse nicht ausreichend erfaßt werden konnten. So trägt die vorliegende Arbeit dazu bei, daß die allgemeine Aufmerksamkeit der Theorie stärker auf die Untersuchung der musikalischen Eigenständigkeit, auf die ästhetische Spezifik des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax gerichtet wird.

Anmerkungen

* anläßlich des Sonderheftes „Hanns Eisler" der Zeitschrift „Sinn und Form", Berlin/DDR 1964. Der Beitrag ist eine leicht gekürzte Fassung der Rezension des Sonderheftes in: Beiträge zur Musikwissenschaft IX, 1967, S. 162—173. Alle im fortlaufenden Text in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf Beiträge in diesem Sonderheft.

1 Etwa auf dem 2. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler (1965).

2 Berlin/DDR 1949.

3 „Komposition für den Film", S. 198.

4 Ebd., S. 37—48

5 Vgl. ebd., S. 39.

6 Vgl. Theodor W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt/M. 1958, S. 116 f.

7 Vgl. „Komposition für den Film", S. 37.

8 Vgl. Eislers außerordentlich treffende Bemerkungen in „Komposition für den Film", S. 60.

9 „Diese Fähigkeit, auf allen Gebieten gleich Großes zu leisten, zählt für mich zu den erstaunlichsten Errungenschaften in der Musikgeschichte dieses Jahrhunderts" (D. Blake, S. 56/57).

10 Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlags, Bitterfeld 1959, auf der ein kulturpolitisches Programm mit folgenden Zielen beschlossen wurde: Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, Kunst und Volk, Kultur und Unterhaltung; Entwicklung der Beziehungen Künstler zum Volk und Volk zur Kunst; Förderung der künstlerischen Aktivitäten der Arbeiterklasse („Kumpel greif' zur Feder"), Bewegung der schreibenden Arbeiter. Seit dem VIII. Parteitag der SED 1972 wird die Bezeichnung „Bitterfelder Weg" für diese kulturpolitische Orientierung nicht mehr verwendet.

11 Die ungekürzte Fassung dieser Arbeit ist abgedruckt in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1963, S. 7—25.

12 Vgl. dazu den Brief Schönbergs an G. F. Stegmann vom 26. 1. 1949.

13 Vgl. das Gespräch mit Bunge am 2. 5. 1958.

14 „Reden und Aufsätze", S. 84.

15 „Komposition für den Film", S. 41.

II. Die Entwicklung der politischen und ästhetischen Position Eislers

Albrecht Dümling

Eisler und Schönberg *

A. Vorbemerkungen zur Eisler-Rezeption und zum Stellenwert des Lehrer-Schüler-Verhältnisses

1. Bei der musikgeschichtlichen Wertung und Einordnung des Werkes von Hanns Eisler scheiden sich die Geister. Die stilistische und funktionale Vielfalt seines Werkes setzt die Musikwissenschaftler in Verlegenheit: entweder muß die politisch-ästhetische Konzeption dargestellt werden, die dem genaueren Betrachter den Hauptteil seines Werkes bestimmt und erklärt, oder aber, und das liegt der traditionellen bürgerlichen Musikwissenschaft näher, man verzichtet auf die Darstellung dieser Konzeption, reduziert das Werk vielmehr auf einige wenige Formtypen und Gattungsmuster, von denen sich das Übrige als Varianten, Nebenwerke oder auch Irrtümer abhebt. Selbst wenn die ästhetische Anschauung des Komponisten, seine Vorstellung über die Zwecke der Kunst, zugrunde gelegt werden, wird es aus Gründen der Verdeutlichung notwendig, bestimmte zentrale Werke in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen, die diesen Vorstellungen am klarsten entsprechen. Welche Werke aber sind als „zentral" zu bezeichnen?

In dieser Frage gibt es nicht nur zwischen marxistischen und bürgerlichen Betrachtern (denen Eisler meist nur als Schüler Schönbergs interessant ist) große Differenzen. Der FU-Musikwissenschaftler Rudolf Stephan unterscheidet sich von seinem Fachkollegen an der Humboldt-Universität Heinz-Alfred Brockhaus schon bei der Bestimmung der Kriterien: maßgeblich für die unterschiedliche Beurteilung scheint die nicht explizit gestellte Frage zu sein, die 1966 Thema eines musikwissenschaftlichen Kongresses in Leipzig war, nämlich die Frage nach der Relation von *Fortschritt und Avantgarde* in der Musik, die durchaus nicht immer identisch sind. So schreibt etwa Brockhaus 1961:

> „Wenn vom Neuen im Schaffen Eislers, von seinen künstlerischen Leistungen die Rede ist, denken wir nicht an seine ‚Zwölftonkompositionen', sondern an die Fülle realistischer Werke, vom ‚Heimlichen Aufmarsch' und der ‚Mutter' bis zu den ‚Neuen deutschen Volksliedern'. Hierin manifestiert sich Eislers Streben, hier ist er Meister, mit diesen Werken wird er in die Geschichte der Musik eingehen." [1]

Demgegenüber erhalten bei Rudolf Stephan die Zwölftonkompositionen Eislers den musikgeschichtlich höheren Rang, wenn er schreibt, daß „sich das Ansehen Eislers als Komponist vornehmlich auf den dodekaphonen Werken" gründe.

> „Und wenn ein Komponist Anrecht darauf hat, nach seinen besten Werken beurteilt zu werden, dann müßten im Mittelpunkt der Betrachtung einige Instrumentalwerke aus der amerikanischen Emigration stehen: das Regenquintett, das Streichquartett und die Kammersinfonie, Werke, die alle ganz und gar der Tradition der Schönbergschule angehören."[2]

Die Unterschiedlichkeit des „Ansehens" beruht also sowohl auf den verschiedenen Werken, die jeweils als zentrale in den Mittelpunkt gerückt werden, als auch auf den verschiedenen ihnen zugeordneten Kriterien. Die Tendenz zu funktionaler bzw. zu autonomer Betrachtung von Kunst legt jeweils eine verschiedene Werkauswahl nahe, wie auch umgekehrt die verschiedenen Werke dem Betrachter verschiedene Aspekte nahelegen. Aus der Mißachtung des „ganzen Eisler"[3] durch die Vernachlässigung jeweils eines Teils seines Werks ist es zu Fehlurteilen über den Komponisten Eisler gekommen. Zur Verdeutlichung mögen die beiden Extremfälle der möglichen Rezeptionshaltungen dienen (im folgenden Position A und B genannt). A lehnt Eislers Kammermusik ab, kann sie höchstens als „Laboratoriumsprodukte" einordnen; B wendet das ganze Interesse der Kammermusik zu, negiert die Kampfmusik. Position A war in der DDR lange verbreitet, Position B ist die im bürgerlichen Musikbetrieb der BRD noch heute vorherrschende. Position A setzt eine Hierarchie der *Funktionen* von Musik voraus, wobei der Beitrag zum Klassenkampf die höchste wäre. Position B, die vor allem von westlichen Musikwissenschaftlern und -kritikern vertreten wird, geht aus von einer Hierarchie der musikalischen *Gattungen,* worin die Kammermusik als eine hohe, „Gebrauchsmusik" als eine niedere figuriert. Während die erste Position sich immer politisch empfand, gab sich die zweite zumindest nach außen hin meist unpolitisch. (Daß jedoch auch die „reineren" Kunstgattungen wie die Kammermusik in ihrer scheinbaren Funktionslosigkeit dennoch Funktionen erfüllen, scheint sich nicht mehr verheimlichen zu lassen. Das Plädoyer für artifizielle Musik — wir werden es bei Adorno sehen — entspringt nicht nur reiner Kunstliebe.) In solchen Urteilen äußert sich die jeweils historisch spezifische Rezeptionsweise als Ausdruck bestimmter Interessen. Es leuchtet ein, daß die Rezeptionsweise nicht zu allen Zeiten und an allen Orten gleich sein kann, erst recht nicht bei einem so stark politisch bestimmten Werk, wie es das Eislers ist. Die Kampfmusik etwa ist im Westen noch von unvergleichlich größerer Brisanz als in der DDR. Die Abtrennung und Abwertung bestimmter Teile des Eislerschen Gesamtwerkes muß deshalb auch immer unter politischem Aspekt gesehen werden.

2. Die oben skizzierte Setzung einer Hierarchie der musikalischen Gattungen bzw. einer Hierarchie der Funktionen von Musik — ursprünglich waren Gattung und Funktion direkt miteinander verknüpft — aus bestimmten gesellschaftlichen Interessen hatte auch Konsequenzen für die *Einschätzung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses* Schönberg—Eisler. Wird (B) die artifiziellere Kammermusik Eislers in den Mittelpunkt der wertenden Betrachtung gestellt, so wird besonderer Wert auf die Kontinuität der Entwicklung von Schönberg zu Eisler gelegt. So erscheint Eisler bei Jascha Horenstein „als ein radikaler, antisubjektivistischer, aber spätbürgerlicher

Künstler, fürwahr als ein Geschöpf des neunzehnten Jahrhunderts und als Musiker der Wiener spätromantischen Schule Arnold Schönbergs"[4], so kritisiert Alois Haba, Eislers tschechischer Freund und Kollege, „wenn die Einwirkung Schönbergs auf Eisler negiert wird oder wenn Eislers Musik mit sozialistischer Thematik nicht als Fortsetzung Schönbergscher Impulse gesehen, sondern sogar von dieser Quelle abgetrennt wird. ... Eisler hat die kritisch humanistische Musikart der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) im Sinne des sozialistischen Realismus eigener Prägung aus deutscher Musik- wie Gesellschaftsentwicklung weitergeführt und dadurch den jüngeren Generationen deutscher Komponisten festen Boden und die Kontinuität für die weitere Entwicklung der Musik geschaffen."[5] Sicherlich hat Eisler bei Schönberg gelernt; wird er aber derart bruchlos in die Wiener Schule eingeordnet und als Vollender der Schönbergschen Intentionen angesehen, so wird die wirklich neue, in der Schönberg-Schule nicht angelegte Qualität seines Schaffens übersehen, und es besteht die Gefahr einer allgemeinen „Nivellierung der Theorie des sozialistischen Realismus"[6]. Weitere Gefahren sind, daß unter dem innermusikalisch kritischen Maßstab der Schönberg-Schule sich Fehleinschätzungen ergeben, daß notwendige stilistische Vereinfachungen als primitiv[7], die Anwendung der Zwölftontechnik als rudimentär[8], ja die Kampfmusiken eigentlich als bedauerliche Entgleisungen erscheinen. Diese Fehleinschätzungen resultieren auch aus der unterschiedlichen Beurteilung des Bruchs mit dem Lehrer 1926. Handelte es sich (B) dabei wirklich nur um eine kurzfristige Meinungsverschiedenheit? Dann wären die eben zitierten Urteile vielleicht berechtigt. Oder hatte Eisler (A) ganz im Gegenteil damit die gesamte Ideologie und Ästhetik der Schönberg-Schule, auch deren kompositorische Verfahrensweisen geleugnet? Wird der Bruch als derart radikal und endgültig angesehen, so besteht die Gefahr, daß die kompositorischen und ästhetischen Faktoren, die Eisler weiterhin mit seinem Lehrer verbanden, vernachlässigt werden. H. A. Brockhaus sieht dies 1973 differenzierter als in seiner Eisler-Biografie von 1961:

> „Wenn wir uns darüber im klaren sind, daß Aspekte der Dodekaphonie in die sozialistische Kunst einbezogen werden können, muß man meines Erachtens auch die Wertung der Wechselbeziehungen zwischen Eisler und Schönberg neu durchdenken und neu bestimmen. In früheren Jahren dominierte die Meinung — auch Eisler vertrat sie manchmal —, er habe zwar formale Details übernommen, die Übernahme von Details der Ästhetik sei jedoch auszuschließen, aus der Ästhetik Schönbergs habe Eisler nichts übernommen. Ich möchte zugeben, daß dieses Problem nicht zu Ende geklärt ist."[9]

Fehlurteile der Vergangenheit sollen in der DDR korrigiert werden, indem man sich den ganzen Eisler erobert, sein Werk systematisch erforscht. Seit die Zwölftonmusik wie auch die serielle Musik „im Westen nichts Neues" mehr sind, nicht mehr als Inbegriff des kompositorischen Fortschritts verstanden werden, die sogenannte „Darmstädter Schule" sich aufgelöst und einem Sammelsurium divergierender Einzelströmungen gewichen ist, gilt es auch für die DDR nicht mehr so sehr, sich gegen wütende westliche Zensoren zu wehren, die nur dort Fortschrittlichkeit

in der Musik sehen wollten, wo Reihentechniken angewendet waren. (Pierre Boulez etwa behauptete zur Blütezeit der seriellen Musik in seinem Aufsatz „Schönberg ist tot" — tot, weil für den Avantgardisten Boulez kompositionstechnisch veraltet —, „daß nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist unnütz ist, der sich außerhalb der seriellen Bestrebungen stellt".) Nachdem in der DDR also zunächst etwas einseitig, verständlich aus der Defensivposition, der politische Eisler im Vordergrund stand, wird jetzt Eisler mit allen seinen Aspekten ins Blickfeld gerückt, wobei gilt, was Eisler in bezug auf Brecht sagt: „Wir erlauben nur, daß er geschluckt wird mit all den Stacheln drin."[10]

3. Soweit ist man in der Bundesrepublik im allgemeinen noch nicht. Noch 1972 konnte eine Schallplattenkassette erscheinen, die mit dem Anspruch einer repräsentativen Werkauswahl auftrat[11], ohne auch nur eine einzige Kampfmusik zu berücksichtigen. Der Stachel wird beseitigt. Dabei gibt sich diese eindeutige Präferenz der Kammermusik betont unpolitisch, wenn nicht sogar in der Kammermusik im Sinne *Th. W. Adornos* ein gesellschaftskritischeres Potential als in der dezidiert politischen Musik gesehen wird. Daß es nicht ästhetische, sondern politische Gründe sind, die Eislers Kammermusik in westlichen Ländern zum, wenn auch nicht mit Enthusiasmus, bevorzugten Teil seines Werkes machen, beweist der Boykott, der lange gegen den Kommunisten und DDR-Komponisten durch den westlichen Musikbetrieb verhängt war, der seine politischen Kompositionen im Prinzip immer noch betrifft und der stärker war als vereinzelte Versuche von Anhängern der Schönberg-Schule, ihn für diese zu retten.

> So taucht in Büchern über Schönberg Eisler höchstens bei Aufzählungen der Schüler auf, ohne daß sein Schaffen auch nur erwähnt würde; der Eisler-Artikel im gängigen Riemann-Musiklexikon ist äußerst kurz, dazu noch übersät mit falschen Angaben, und erst im neuesten Ergänzungsband wurde er ergänzt. Die Angst vor Verstrickung in politische Querelen hielt sogar solche zurück, die, wie Eislers einstiger Freund *Adorno*, sich sonst um die Verbreitung von Werken der Wiener Schule große Verdienste erworben haben[12]. Daß hier der politische Aspekt über den ästhetischen dominierte, daß es also nicht ästhetische Gründe waren, die Adorno von einer Besprechung der Werke Eislers nach 1947 zurückhielten[13], läßt sich auch daran ablesen, daß er sich sonst nicht scheute, auch ihm fernerstehende Komponisten wie Schreker, Zemlinsky und Zillig ständig zu fördern. Die Merkmale etwa, die er an Zilligs weithin tonalem Oeuvre positiv hervorhebt — Leichtigkeit, Sparsamkeit inmitten des Differenzierten, Einfachheit als Ergebnis von Reduktion — könnten auch für Eisler gelten[14]. Eislers Werk, immer noch viel zu wenig gespielt, wurde und wird als ein politischer Faktor verstanden.

Ob Eisler musikgeschichtlich in die Wiener Schule einzuordnen ist, wie er es selbst einmal getan hat, hängt davon ab, wie weit der Begriff „Schule" gefaßt werden kann. Die simpelste Voraussetzung ist zumindest insofern gegeben, als Schönberg Eislers Kompositionslehrer war. Aus dem Folgenden ist zu ersehen, daß Eisler zwar Schönberg-Schüler war, aber so wenig Schönbergianer wie Marx ein Hegelianer.

B. I. Lehrzeit bei Schönberg

„Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge!
Und wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst!"
A. Schönberg[15]

1. Die Konzertskandale, die Schönbergs Werk mehrfach in Wien entfacht hatte, waren sicherlich nicht der Versuch eines Unbekannten, in der Öffentlichkeit Aufsehen zu erregen. Im Gegenteil: sie bewogen den Komponisten vielmehr, nach und nach die Öffentlichkeit, vor allem die verhaßten Kritiker, von Konzerten auszuschließen, um einem kleinen Kreise qualitätsvolle, ungestörte Aufführungen, „musikalische Privataufführungen", bieten zu können. Hanns Eisler, der spätere Komponist der Arbeiterklasse, erhielt seine kompositorische Ausbildung nicht an den bekannten und traditionsreichen öffentlichen Ausbildungsstätten Wiens, dem Konservatorium oder der Musikakademie, sondern im Privatunterricht ausgerechnet bei einem Lehrer, dem als Verfechter einer Elite-Theorie breite öffentliche Wirkung bei der „Menge" eher suspekt war. Wie kam Eisler gerade zu Schönberg?

Auch Eisler erschien diese Konstellation nicht selbstverständlich. Tatsächlich besuchte er, nachdem er im Dezember 1918 aus einem tschechischen Militärhospital entlassen worden war, ab Frühjahr 1919 zunächst das Konservatorium. Hier lernte er Kontrapunkt bei Dr. Karl Weigl, studierte nebenbei auch Klavier, da er dieses Instrument nicht beherrschte. In seinen Gesprächen mit Nathan Notowicz — wohl der besten Quelle in bezug auf die Ausbildungszeit — betont Eisler, daß er zunächst gar nicht hatte Schüler Schönbergs werden wollen: „Ich hatte gar nicht die Absicht, wie Schönberg zu komponieren. Ich bewunderte immer sein Genie, aber ich hielt es sogar für gefährlich, zu einem so großen Meister von solcher Eigenart zu gehen."[16] Eisler fürchtete demnach schon vor seiner Lehrzeit bei Schönberg den überstarken ästhetischen Einfluß des „großen Meisters", fürchtete um seine kompositorische Selbständigkeit. Wir werden dieser Eigenart Eislers, dessen früheste Kompositionen stilistisch eher an Brahms als an Schönberg orientiert sind, Fremdes sich nur prüfend und kritisch anzueignen, noch öfter begegnen. — Was schließlich doch den Ausschlag gab, zu Schönberg zu gehen, war die Mitteilung eines Jugendfreundes, wohl Joseph Traunecks[17], „daß der Schönberg viel besser Kontrapunkt unterrichtete, als im Konservatorium gelehrt wurde. Es ist der einzige Grund."[18]

Eisler kannte mehrere Werke Schönbergs — „Das d-moll-Streichquartett, das fis-moll-Streichquartett, die Kammersinfonie, das hat mir einfach als Musik großartig gefallen . . ."[19] —, aber was er von Schönberg zu lernen hoffte, war nichts anderes als das musikalische Handwerk. Stets hat Eisler dort gelernt, wo er das Nützliche lernen konnte; seine „Kunst zu erben"[20] wies ihm den Weg.

2. „Schönberg war imstande, in einer halben Stunde mir eine ziemlich komplizierte Fuge in dorisch vorzuarbeiten, um mir zu zeigen, wie man so was macht."[21] Im Gegensatz zur öffentlichen Meinung in Wien, die Schönberg oft als einen etwas wirren Neuerer abtat, war sein Unterricht

von großer Gründlichkeit und Strenge. Kaum ein anderer Komponist dürfte sich im Unterricht mit solchem Ernst mit der musikalischen Tradition beschäftigt haben, kaum einer sein eigenes Werk während des Unterrichts so in den Hintergrund gestellt haben. „Das Hauptsächliche, was ich Schönberg verdanke, ist, ich glaube, ein richtiges Verständnis der musikalischen Tradition der Klassiker. Ich kann sagen, daß ich überhaupt erst dort musikalisches Verständnis und Denken gelernt habe."[22]

Bereits für sein op. 1, die „Schönberg in größter Verehrung gewidmet(e)" Klaviersonate, bekam Eisler den Musikpreis der Stadt Wien. Daß er innerhalb von 4 Jahren zu diesem kompositorischen Stand geführt werden konnte, ist nicht nur ein Beweis seines großen Fleißes, sondern auch der großen Leistungsfähigkeit seines Lehrers. Am Duo für Violine und Violoncello op. 7 hob Adorno besonders die formale Anlage hervor, „um hinzuweisen auf jene Phantasiebegabung Eislers, die seine eigenste sein mag, ohne so offen ersichtlich zu sein wie seine melodische Erfindungskraft, harmonische Redlichkeit und instrumentale Kenntnis. Das Duo wird zunächst für sich selbst sprechen und zugleich für den Meister Schönberg zeugen, in dessen Bereich Eislers kompositorische Strenge wuchs und fähig wurde, mit der freundlichen Grazie seiner spielerischen Art eins zu werden."[34]

3. Als Eisler seinem Lehrer am 29. März 1923 seine Klaviersonate op. 1 vorspielte, empfahl dieser sie sofort zur Aufführung durch Eduard Steuermann in Prag und der Universal-Edition zum Druck. Sie wurde zu einem der meistgespielten Stücke Eislers. Alban Berg berichtete seiner Frau an diesem 29. März: „Überhaupt hat Schönberg jetzt wieder die ‚Förderer-Laune': dieses fast unüberlegte Annehmen von Eislers Sonate für Prag und für eine Empfehlung an Hertzka[35], wobei, bitte, der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist."

Daß Schönberg sich mit solcher Intensität für seinen Schüler Eisler einsetzte, mag auch mit den Gemeinsamkeiten zusammenhängen, die er wohl zwischen seinen und Eislers Anfängen erkannte: wirtschaftliche Schwierigkeiten im Elternhaus, die zu autodidaktischem Studium führten, auch die Anfänge mit lyrischen Liedern. Einer Förderin schilderte Schönberg einmal seinen Schüler Eisler als „so arm wie begabt, so feurig wie gefühlsvoll, so klug wie phantasiereich"[36]. Die Förderung ging weit über den Unterricht hinaus: kein Wunder, daß Schönberg für Eisler Vaterfigur und Vorbild wurde. Eine Reihe von bisher unpublizierten Briefen[37] sind Ausdruck des „unerhörtesten Dankes" seinem Lehrer gegenüber, dem er alles verdanke. Ein ähnliches Lehrer-Schüler-Verhältnis fand Eisler nur noch in der Arbeiterbewegung[38]. Er verglich seine Bewunderung für Schönberg mit der der Marxisten für Marx. Mit einem ähnlichen Enthusiasmus wie von Schönberg spricht Eisler nur noch von Marx und Lenin, den „Klassikern".

Eislers Weg zur Verknüpfung der für ihn zunächst getrennten Sphären von Musik und Politik vollzog sich nicht von heute auf morgen. Nach der Korrekturarbeit bei der Universal-Edition arbeitete er, wie auch die Schönberg-Schüler Webern, Polnauer, Pisk, und Rankl als Chormeister bei Arbeiterchören; es geschah aber wohl zunächst primär aus wirtschaftlichen Erwägungen[39]. Dennoch bedeutete es ihm einen ersten Schritt von

der privaten Kunstsphäre nach außen: hier sah er die Kunst mit der Realität unmittelbar konfrontiert und vollzog zumindest gedanklich den Schritt von der Privat-Kunst zur auch für andere nützlichen Kunst. Den Beginn dieses Reflexionsprozesses datierte Eisler ins Jahr 1922: „Ich frug mich als junger Komponist 1922: für wen mache ich Musik? Nun, das machte mir große Schwierigkeiten, die bis heute nicht aufgehört haben. Denn, so sagen meine Freunde und Feinde: ‚Für wen macht doch eigentlich dieser Hanns Eisler Musik?'"[40]

Mit dieser Fragestellung begann seine Lösung von der üblichen Haltung der Schönberg-Schüler zum Musikbetrieb.

Der Abbruch des Schulbesuchs infolge des 1. Weltkriegs und die wirtschaftliche Notlage hatten Eisler zum musikalischen Autodidakten gemacht. Nach dem Krieg war die Musik aus einer schönen Privatsache zum Beruf geworden; das Gelernte vermittelte er weiter an Arbeiter. Bald sollte der musikpädagogische Impuls zu einem allgemein pädagogischen, zu einem politischen Impuls werden. Wie Schönberg ist auch Eisler immer ein großer *Lehrer* gewesen: zuerst im „Verein für volkstümliche Musikpflege", eine Zeitlang am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, als Mitglied der Agitprop-Truppe „Das rote Sprachrohr" und als Mitschöpfer der Lehrstücke, als Musikkritiker der „Roten Fahne", Lehrer an der Marxistischen Arbeiterschule, später an der New School for Social Research in New York, an Hochschulen in Mexiko City und Los Angeles und zuletzt als Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Künste der DDR — also Musikunterricht sowohl für Musikstudenten als auch für Laien, besonders Arbeiter. In den Gesprächen mit Hans Bunge wird er nicht müde, auf den großen Lernprozeß hinzuweisen, der erst die Arbeiter zur Musik ganz hinführt. Einen Anstoß zu dieser ganzen Lehrtätigkeit bildete zweifellos der intensive und in seiner Art durchaus neuartige Unterricht bei Schönberg. Eisler lernte „bei Schönberg etwas, was heute gar nicht mehr richtig verstanden wird: Redlichkeit in der Musik, Verantwortlichkeit in der Musik und das Fehlen von jeder Angeberei, um ein Berliner Wort zu nehmen. . . . Diese unerbittliche Strenge, dieses Streben nach musikalischer Wahrheit, die gewiß oft in einem Gegensatz steht zu seinen weltanschaulichen Dingen, ist der größte Eindruck meines Lebens gewesen. Und wenn ich das irgendwie meinen Schülern weitergeben konnte, hätte auch Schönberg nicht mich umsonst unterrichtet."[41]

4. Schönberg hat seinen logischen Scharfsinn, den Eisler oft hervorhob, nicht (oder nur in seiner Jugend[42]) auf dem Gebiet der Politik angewandt. „Hätte er diese tiefe Einsicht, diese klassische Haltung des Strebens, Staunens: ‚Warum macht man das nicht besser', auf das gesellschaftliche Gebiet anwenden können, er wäre Marxist geworden."[43] Eisler hat sie auf die Politik angewandt.

Seine *Entwicklung zum Marxisten* vollzog sich allmählich, von der Marx-Lektüre im Schülerzirkel in Wien bis zu seiner Tätigkeit als Lehrer an der Marxistischen Arbeiterschule in Berlin in den Jahren 1928—1931. Seit 1919 leitete er Arbeiterchöre[44]. Als Mitglied der Gruppe Friedländer der von seiner Schwester Elfriede mitbegründeten KPÖ nahm er an Flugblattaktionen teil. Zwar hatte der junge Eisler im 1. Weltkrieg, wie er an seinen Sohn Georg schrieb, einige Illusionen über das Künstlerdasein ver-

loren, doch stellte Gerhart Eisler nach 1918 noch einen starken Gegensatz zwischen seiner politischen und Hanns' künstlerischer Tätigkeit fest: „Es waren so verschiedene Arten der Beschäftigung: ich Tag und Nacht auf den Beinen, mit der österreichischen Revolution und so weiter beschäftigt, und er als Musiker, der lernt."[45]

Bis 1922 scheint Eisler keine Diskrepanz zwischen seiner politischen Anschauung und seinem kompositorischen Schaffen gesehen zu haben, obwohl er in dieser Zeit bereits Lehrer beim 1919 gegründeten „Verein für volkstümliche Musikpflege" in Wien gewesen sein muß. Immerhin, wenn auch die entscheidende Wandlung und Erkenntnis nach den Untersuchungen Elsners erst 1925 stattgefunden hat, gab es schon zur Zeit seiner Lehre starke Differenzen politischer Natur zwischen Schönberg und Eisler. Schönberg pflegte dann zu sagen:

> „Wissen Sie, Eisler, den Sozialismus kann ich Ihnen nicht abgewöhnen, aber die Zeit wird es abgewöhnen. Wenn Sie zum ersten Mal in Ihrem Leben zwei anständige Mahlzeiten im Tag haben werden und drei gute Anzüge und etwas Taschengeld, dann werden Sie auch den Sozialismus sich abgewöhnen. Sie sind einfach a armer Kerl und aus diesem Grund haben Sie diese Ideen, die ich völlig ablehne."[46]

Schönberg erhoffte, wie aus dem Titel eines Aufsatzes von 1923 hervorgeht, die *„Bourgeoisierung des Proletariats"*. In einem Brief an Kandinsky vom 4. 5. 1923 begründete er seine Ablehnung des Sozialismus und Kommunismus[47].

Eisler war nicht der einzige linke Schüler des Monarchisten Schönberg; Max Deutsch zum Beispiel, der anders als Eisler aus einer sehr wohlhabenden Familie stammte und die von Schönberg aufgeführten drei Anzüge besessen haben dürfte, war Mitglied der Roten Garde. Politik spielte allerdings während der Unterrichtszeit bei beiden im Vergleich zur Musik eine sekundäre Rolle. Dennoch war Politik unter den Schülern, vor allem Eisler, Trauneck, Polnauer und Deutsch, ein wichtiges Gesprächsthema, „sogar der Steuermann ließ sich hinreißen" (nach Auskunft von Max Deutsch/Paris). Hinreißen ließ sich auch Schönberg: Brecht erwähnt in den Entwürfen zu seinem Tui-Roman den „großen Musiktui . . . Schönberg und seine Schüler, denen er boshaft zwischen musikalischen Belehrungen politische verabreicht. Er kritisiert ihr Zähneknirschen musikalisch."

Auch Eisler äußerte sein „Zähneknirschen" zunächst musikalisch: 1924 entstand „Palmström nach Morgenstern. Studien über Zwölfton-Reihen für eine Sprechstimme, Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello op. 5". Eisler parodiert hier Schönbergs Komposition „Pierrot lunaire", deren Instrumentalpart er bewunderte, deren exaltierte Sprechstimme, die damals als etwas unerhört Neues empfunden worden war, er aber häufig kritisiert hatte. Schönberg hatte auf seinen Vorschlag, die Singstimme doch instrumental zu besetzen, nie eingehen wollen. Die Antwort sind die Morgenstern-Texte aus „Palmström". Durch Morgenstern war Eisler schon früher zu grotesken Kompositionen, auch zu Reflexionen über den Sinn des Grotesken (zu „Mausefalle" im Frühjahr 1918) angeregt worden; der Palmström-Text erlaubte ihm auch Anspielungen auf Schönbergs jüngste

kompositorische Errungenschaften. In dem Gedicht „L'art pour l'art" ist die Rede von einem „Kunstgebilde, das nur aus Blicken, Mienen und Gebärden besteht". In „Die Kugeln" besteht die Kunst im kunstvollen Verteilen von Papierkugeln in der Stube, die den Künstler nachts erschrecken lassen. Ebenso wie die kunstvoll zu verteilenden Kugeln könnte die Tapetenblume im „Couplet von der Tapetenblume", die „ohne Ende" wiederkehrt und die man „nimmerdar genug" sieht, ein poetisches Bild für die Zwölftonreihe sein. Der Untertitel „Studien über Zwölftonreihen" des Zyklus ebenso wie die Tatsache, daß die Singstimme, die den Text nach Art des „Pierrot" vorträgt, nicht in die Reihenkonstruktion integriert ist, sie eher kommentiert, weist auf ein distanziertes Verhältnis zur Reihentechnik, die Eisler hier erstmals anwendet, hin. Daß für Eisler die Zwölftontechnik identisch ist mit Schönberg, drücken auf witzige Weise die beiden ersten Töne der Reihe aus: es sind „a" und „es", die Initialen Arnold Schönbergs, der solche musikalischen Anagramme schätzte. Ebenfalls bei einem fallenden Tritonusintervall, und damit in Entsprechung zum Tonabstand zwischen „a" und „es", erscheint dann in der Singstimme der Name „Palmström". Über die beiden ersten Reihentöne wird Schönberg durch Eisler mit jenem Palmström in Verbindung gebracht, der mit höchstem Ernst, hier allerdings auf besonders absurde Weise, l'art pour l'art betreibt[48].

Eisler konnte es aber auf die Dauer nicht bei innerästhetischer Kritik bewenden lassen. Die Frage nach dem Publikum ließ ihn nicht mehr los. In einem Aufsatz der „Roten Fahne" sind seine persönlichen Erfahrungen ausgewertet:

> „Das Musikverständnis war immer ein Vorrecht der herrschenden Klasse. Es setzt eine Menge Zeit, eine durch Beschäftigungslosigkeit erzeugte Differenziertheit, materielle Mittel zur Anschaffung von Musikinstrumenten, die oft, wie das Klavier, sehr teuer sind, die Bezahlung von Lehrkräften und den Besuch von Konzerten voraus." [49]

Eislers Zugang zur Musik ist nur durch die großzügige Hilfe Schönbergs ermöglicht worden, ein Sonderfall. „Erst nach Ergreifung der Macht durch das Proletariat" kann „eine neue Musikkultur allmählich entstehen", ein breiterer Zugang zur Musik ermöglicht werden.

B. II. Eisenbahngespräch, oder: Bruch mit dem Lehrer

> *„schönberg ist ein alter tyrann, und eisler beichtet lachend, wie er zittert . . ."*
>
> *Brecht im Arbeitsjournal*[50]

> *„Es ist wichtig zu sehen, daß eine neue Kultur, eine neue Funktion der Kultur, oft barbarisch auftritt, so daß die alten Herren . . . blaß und verstört werden."* *Eisler zu Bunge* [51]

1. Der Versuch, sich aus einer Gruppe zu lösen, von einem Vaterbild Abstand zu nehmen, ist nicht denkbar ohne Konflikte. Der Kreis der Freunde und Schüler um Schönberg war so gefügt, daß Eisler an diesem Konflikt noch lange trug. Ein Zeugnis für die Gesinnung dieses Kreises

ist die Festschrift, die 1924 zu Schönbergs 50. Geburtstag zusammengestellt wurde: der Enthusiasmus, der sich in den Beiträgen niederschlägt, ist durchgängig stark, nimmt sogar zuweilen übertriebene Formen an. 1918 hatte Schönberg den *„Verein für musikalische Privataufführungen"* gegründet, der im wesentlichen aus seinen damaligen und ehemaligen Schülern, soweit sie sich in Wien befanden, zusammengesetzt war — Schönberg konnte so auch über die eigentliche Lehrzeit hinaus auf seine Schüler einwirken; der Zusammenhalt des Kreises war institutionell gesichert. Kennzeichen dieses Vereins waren einerseits die Abschließung nach außen hin („dem korrumpierenden Einfluß der Öffentlichkeit entzogen") und andererseits die hierarchische Gliederung nach innen. Im Rahmen des Vereins besaß Schönberg absolute Autorität. Die Ämter, so die der Vortragsmeister, des Sekretärs, Kassiers und Archivars, der Schriftführer, besetzte er mit seinen Schülern. Als sich um 1920 in seinem Verein Opposition regte, löste er ihn eigenmächtig auf, schloß die Opponenten aus und gründete den Verein dann neu. Schönbergs Einfluß ging so weit, daß er von seinen Schülern stets über deren berufliche Schritte unterrichtet werden wollte, daß er auch in die Kompositionen fertiger, ehemaliger Schüler noch eingriff. Auch Alban Berg, neben Webern der älteste und prominenteste Schüler Schönbergs, mußte sich heftige Kritik gefallen lassen; „Schönberg war wieder unleidlich", schrieb er am 8. April 1923 an seine Frau, „kritisierte alles an mir: daß ich noch immer am Wozzek arbeite, ‚das ist Karl Krausisch, dieses ewige Korrigieren!', daß ich rauche, daß ich mir nicht einbilden soll, mit Wozzek Erfolg zu haben, da er zu schwierig ist, und als ärgstes, daß ich immer noch nicht an der Bläser-Kammermusik schreibe."[52]

Diese Momente, das Vertrauen in die Autorität des „Meisters", das den Kreis in sich festigte und nach außen abschloß, und die Verachtung für seine Außenwelt, die den „Meister" nicht anerkannte, sind allgemeine Voraussetzungen für das Verständnis der Auseinandersetzung zwischen Schönberg und Eisler. Hinzu kommt, daß Schönbergs gerade zu dieser Zeit entwickelte Zwölftontechnik selbst innerhalb des Kreises nicht widerspruchslos hingenommen wurde; so gehörten Anton Webern und Alexander von Zemlinsky, Schönbergs Schwager und früherer Lehrer, zu denen, die der neuen Methode zunächst äußerst skeptisch gegenüberstanden. Schönberg reagierte also angesichts von Konflikten innerhalb des Kreises allergischer als sonst auf Angriffe von innen. Aber auch Angriffe von außen waren abzuwehren. Gerade zu jener Zeit attackierte er vor allem seine neoklassizistischen Komponistenkollegen, im Grunde aber auch alle anderen Schulen, die nicht mit der seinen identisch waren. Anlaß dazu waren Mißerfolge und Kritik beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) im September 1925 in Venedig gewesen. Auch hier mußte er seine Zwölftontechnik verteidigen.

Wohl auf der Rückkehr von diesem Musikfest, bei dem neben Schönbergs Serenade op. 24 auch Eislers Duo op. 7 aufgeführt worden war, äußerte Eisler in der Eisenbahn Zemlinsky gegenüber, der nicht nur in bezug auf die Zwölftontechnik Differenzen zu Schönberg hatte[53], sondern auch die übertriebene Bewunderung der Schönberg-Schüler für ihren Lehrer kritisierte, seine Abneigung gegen die ganze moderne Musik.

Zemlinsky berichtete dies Schönberg mit der Bemerkung, daß Eisler wohl der einzige selbständige Kopf unter seinen Schülern sei. Schönbergs Reaktion war sein Brief vom März 1926 mit der dringenden Bitte um Klärung, ob Eisler auch eine Abneigung gegen die „Zwölftonmusik" bekannt hätte. Der Antwortbrief Eislers ist bekannt[54]. Widersprüchlich äußert sich Eisler darin zur Zwölftonmusik: er kenne und schätze zwar die Zwölftonwerke Schönbergs, verstünde aber so gut wie nichts von der Zwölftontechnik. Fast sieht es hier aus, als wolle Eisler seinen Lehrer, der doch später immer das zweite Wort im Begriff „Zwölfton-Musik" betonte, schon vorsichtig darauf hinweisen, daß es nicht darauf ankomme, *wie* es gemacht ist, sondern darauf, *was* es ist. Entrüstet äußert er sich zu der Unterstellung, er halte die Zwölftonmusik überhaupt nicht für Musik. Der Brief ist einlenkend unterschrieben: „In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung / Ihr sehr ergebener Hanns Eisler".

Doch mit dieser Antwort gab sich Schönberg nicht zufrieden. In seiner Antwort vom 10. 3. 1926 wirft er Eisler versteckt vor, den Ehrenkodex des Kreises noch nicht begriffen zu haben. Während er Eisler mit allgemeinen Menschenrechten und dem Gesetz argumentieren läßt („. . . auf Grund des Rechts zur freien Meinungsäußerung haben Sie sich . . . zu Zemlinsky geäußert"), möchte er für den Kreis seiner Freunde eine besondere, höhere Form des Rechts und der Loyalität angewandt wissen („weil ich nämlich für die Gesetze der Loyalität innerhalb des Kreises meiner Freunde gerne den Maßstab von *meinem* Gewissen beziehe." Hervorhebung A. D.).

Während Schönberg zunächst noch versucht hatte, Eislers Äußerungen auf einen äußerlichen, „nur im Kaffeehaus erfolgreichen Zynismus und Nihilismus" zurückzuführen und damit herunterzuspielen (Schönbergs Ansichten über Gefahr und Triftigkeit öffentlicher Äußerungen sind, wie zu sehen ist, ambivalent) — anders hätte er diese allerdings plötzliche Wendung Eislers wohl nicht verstehen können —, sah er nun Eisler als Verräter an der eigenen Sache an.

> „Sie wissen genau . . . , daß ich Ihr Vorgehen als Verrat bezeichnet habe. Ich finde es aber jetzt für richtig, das zurückzunehmen, denn Sie haben nicht mich verraten, sondern *sich* haben Sie verraten in einem ‚Eisenbahngespräch'; in einem solchen waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern mußten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung Ihrer Gesinnung aus Ihren Werken *noch* nicht entnehmbar ist, obwohl Sie erst *vorhatten,* diesen Gesinnungsumschwung, der somit kein schöpferischer Akt war, in Ihren Werken zu vollziehen."

Was heißt das, Eisler habe sich verraten? Schönberg gebraucht „Verrat" hier in einem doppelten Sinne: zunächst habe Eisler den Schönberg-Kreis betreffende Probleme nach außen „verraten", damit seine kritische Gesinnung verraten lassen, zum anderen aber habe Eisler sich verraten, indem er seine früheren Werke und seine frühere ästhetische Gesinnung verleugnet habe. Tatsächlich hat Schönberg nie derart von Teilen seines Oeuvres Abstand genommen, wie es Eisler tat; im Gegenteil war er immer bemüht, die folgerichtige Entwicklung, mit der es zu solchen Schritten wie denen zur Atonalität oder zur Zwölftontechnik kam, darzulegen[55].

Schönbergs Vorstellung von der *Kontinuität* der künstlerischen Entwicklung innerhalb eines Oeuvres steht bei Eisler eine rational auf Funktionen hin planende Vorstellung gegenüber, die auch ästhetische Brüche hinnimmt. Schönbergs Vorstellung war die vom bürgerlichen Individuum, eine Vorstellung, die einmal im Kampf gegen den Feudalismus entstanden war und ihm gegenüber Freiheit, Würde und Einmaligkeit des Einzelmenschen betonte. Sie wurde formuliert vor allem bei Goethe, Schiller und W. v. Humboldt. Mit der Ausbreitung des Kapitalismus bestätigte diese idealistische Theorie, die sich nicht auf die konkreten historischen und ökonomischen Entwicklungsbedingungen des Individuums einließ, freilich nur die Isolation des Individuums. Eisler ging dagegen mit der marxistisch-leninistischen Philosophie und Soziologie davon aus, „daß die jeweilige Produktionsweise der materiellen Güter und die sich daraus ergebenden konkret-historischen, sozialpolitischen, ideologischen und kulturellen Beziehungen das Leben und die Entwicklung, das Bewußtsein und Verhalten des einzelnen bedingen."[56] Die Vorstellungen vom Individuum und von der sozialistischen Persönlichkeit wirken sich in unterschiedlicher Weise auch auf die künstlerische Entwicklung aus. Eislers Entwicklung, die heute unter dem Begriff „der ganze Eisler" als Einheit gesehen wird, ist logisch auf einer sehr viel entfalteteren Stufe als die Schönbergs.

Wenn Schönberg übertreibend das Gespräch mit Zemlinsky als „an die große Glocke hängen" bezeichnet, so zeigt sich seine große Empfindlichkeit gegen Kritik — Zeitungskritiken, die ihn ungünstig beurteilten, las er nicht —, zumal wenn wie hier seiner Ansicht nach *öffentliches und privates Urteil* miteinander verknüpft waren. Als ein legitimes Mittel hingegen, sich zu äußern, betrachtete er das zwischen den Sphären der Öffentlichkeit und Privatheit schwebende Kunstwerk. Eine solche Äußerung hatte etwa Eislers „Palmström" dargestellt und stellten wenig später für Schönberg, der einmal das Ohr als den Verstand des Musikers bezeichnete, seine 3 Chorsatiren dar. Daß Eisler hingegen die Aussagemöglichkeiten, den *Erkenntniscbarakter des musikalischen Kunstwerks* allein für nicht ausreichend hielt, beweist der große Umfang seiner *Schriften,* die anders als Schönbergs Schriften Kunstprobleme immer in gesellschaftlichen Kontext betrachten.

Eislers Gesinnungsumschwung vollzog sich, wie wir wissen, in mehreren Phasen, vor allem durch Musikpraxis innerhalb der Arbeiterbewegung, und bedeutete viel mehr als ein bloßer Stilwechsel. — Noch zwei weitere Briefe wurden zwischen Schönberg und Eisler gewechselt, bei denen die unterschiedlichen Argumentationsebenen beibehalten wurden: der Bruch war vollzogen.

Eisler hat später, wohl kurz nach Schönbergs Tod 1951, die Form dieses Bruchs bedauert:

> „Schönberg hat mich in sein Haus aufgenommen. Er sorgte für mich, er half mir bei meinen ersten Aufführungen; er setzte mich bei seinem Verleger durch... Es machte ihm Freude, als ich den Kunstpreis der Stadt Wien 1924 bekam. Ich war 25 Jahre alt und Schönberg hielt große Stücke auf mich. Ich war der dritte Schüler unter hunderten Begabungen, die er als Meister anerkannte. Nun, so meinte er, säße ich im Sattel und würde mit ihm reiten. Und mein Kommunismus wäre eine Jugendtorheit, das wird sich schon geben. Ich tat, was niemand erwartet: Ich brach mit ihm. Dies tat ich in einer rohen Weise, undankbar, aufsässig, gereizt, sein

> Spießbürgertum verachtend, entfernte ich mich schimpfend. Er benahm sich großartig. Die Briefe, die er mir in diesen Wochen schrieb, sind großartige Dokumente dieses einzigartigen Mannes."[57]

1926 allerdings war der Bruch notwendig. Eisler suchte ein neues Publikum, er suchte neue Zwecke für die Musik. Sein Versprechen, sich auch nach dem Bruch stets loyal zur Person und Sache Schönbergs zu verhalten, hat er allerdings nie gebrochen, auch nicht in seinen Musikkritiken für die „Rote Fahne".

2. Schon vor dem Bruch, nämlich im September 1925, hatte Eisler eine Komposition begonnen, in der er die bis dahin benutzte Zwölftontechnik nicht mehr anwendet, dem lyrischen Lied eine Absage erteilt und damit, neben den Heine-Chören, seinen Gesinnungswandel auch künstlerisch dokumentiert: es sind die *„Zeitungsausschnitte"* für Gesang und Klavier op. 11, die Schönbergs künstlerischen Absichten diametral entgegenstehende Zeitungstexte verwenden, künstlerisch und nicht einmal parodierend.

> „Die Lieder mit den niedrigen, banalen, oft infantilen Texten sind keine Parodien; es wird nichts parodiert darin, nicht einmal die zerschlissenen Worte, die vorkommen. Der Angriff, den sie vornehmen, gilt dem Recht lyrischer Bekundung als solcher und nimmt seine Gewalt aus der Politik, nicht aus ästhetischer Reflexion."[58]

Eines der frühesten Lieder des Zyklus dürfte das „Kriegslied eines Kindes" sein. Es entstand in Berlin im September 1925, also unmittelbar nach der Rückkehr vom IGNM-Festival in Venedig, wo er mit seinem zwölftönigen Streicherduo gefeiert worden war. Auffallend sind Anklänge an den gebrochenen Volksliedton in Bergs „Wozzek", der noch zu Eislers Studienzeit in Wien entstand und dessen Berliner Aufführung er bald darauf erlebte.

Im Jahre 1928, als mit den Vier Stücken für gemischten Chor op. 13, der „Bauernrevolution" op. 14, „Auf den Straßen zu singen" op. 15 und seiner Mitarbeit in der Agitprop-Truppe „Das Rote Sprachrohr" Eisler seine Wendung zur politischen Musik und seine vorläufige Abwendung von bürgerlichen Konzertsälen und Musikfesten eindeutig vollzogen hatte, erschien in der Musikzeitschrift „Der Anbruch" ein Eisler-Aufsatz von H. H. Stuckenschmidt. Stuckenschmidt, Musikkritiker an der B.Z., zugleich musikalischer Leiter einer „Novembergruppe" und mit Schönberg persönlich bekannt, war zu jener Zeit Eislers Zimmernachbar in der Berliner Pension Delar in der Augsburger Straße[64]. Seinen Aufsatz lernte Schönberg kennen. Dort heißt es:

> „Es ist kein Zufall, daß dieser leidenschaftliche Revolutionär der Musik seine Lehrjahre bei dem letzten großen Komponisten des Bürgertums durchmachte, bei Schönberg, der die Individualistik bis zum Extrem einer hybriden, für den Außenstehenden nahezu unbegreiflichen Differential-Mathematik steigerte. Packendes Schauspiel, wie hier zwei Grenzfälle sich berühren, wie zwei Vertreter der heterogensten Anschauungen sich in anerkennender, ja bewundernder Gegnerschaft die Hand reichen!"[65]

Schönberg versah die Wortkombination *„bewundernde Gegnerschaft"* mit einem Fragezeichen und der Bemerkung „mir durchaus unbekannt"[66].

Noch in seinem Ferienort Roquebrune am Atlantik, während der Arbeit an den Orchestervariationen op. 31, beschäftigte ihn das Problem Eisler. Es existiert in seinem Nachlaß eine Notiz vom 8. VII. 1928:

> „*Hans Eisler* — soll ich hier mit ihm abrechnen? Es hält mich eines zurück: ich habe das Gefühl, daß er nicht alt wird! ... Soll ich ‚Macht nichts!' sagen? Dann weiß ich aber nicht wozu ich hier überhaupt schreibe."

Schönberg hat nicht mit Eisler abgerechnet. Wenige Tage später wurde er durch den Stuckenschmidtschen Aufsatz zu einer weiteren Notiz über Eisler angeregt.

> „*Hans Eisler,* der heute ‚Mahler haßt', den Pierrot parodiert, an der 12-Tonkomposition neben der Bürgerlichkeit etwas Neueres, noch schwer beurteilbares unmöglich findet: ‚Jene Einstellung (!), die zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen keinen Wesensunterschied erblickt' ... so stellt sich meine Theorie in den Köpfen der kleinen Morizels dar ...
>
> *Hans Eisler* wird es also immer schwer haben, den ersten Eindruck zu verwischen, den er auf mich gemacht hat — trotz der von H. H. Stuckenschmidt behaupteten bewundernden Gegnerschaft, mit der ich ihm die Hand reiche (das Zögern erklärt sich, wie man sehen kann, weder aus der Gegnerschaft, noch aus der Bewunderung, sondern anders) — Dieser Eindruck setzte sich aus zwei Einwirkungen auf mich zusammen. Die eine mehr psychischer Art könnte wohl als läßlig gelten; obwohl sie mich zu gewissen Zeiten bis zur Raserei peinigte. Wenn nämlich bei unseren Montag- und Donnerstag-Kursen Eisler (schon damals ein Propagandist) gegen den Gebrauch eines Taschentuches demonstrierte, indem er durch zwar schlürfende, aber hörbare Tätigkeit für sich einen relativ gleichwerten Effekt erzielte ... Einmal allerdings bin ich in höchster Verzweiflung aus dem Zimmer gerannt und konnte mich nur schwer entschließen, den Unterricht fortzusetzen. — Aber das sei ihm verziehen! Vielleicht hatte er kein Taschentuch. Dagegen aber — wir konnten nicht heizen (1919!) und froren jämmerlich; Eisler stand stets hinter mir und blies mir seinen vielleicht wohlriechenden, aber jedenfalls sehr kühlenden Atem auf meine ungeschützteste Stelle — ich saß am Klavier — auf meine Glatze, so daß ich noch mehr fror, als die anderen. Das werde ich ihm nie verzeihen — mag er in musikalischer Hinsicht über mich sagen, was er will — das wird das Ärgste bleiben, was er mir antun kann!
>
> 13. VII. 1928 Arnold Schönberg[67]

Bemerkenswert ist hier, daß Schönberg die Formel von der bewundernden Gegnerschaft nicht direkt abstreitet. Wenn Schönberg sich an seine ersten Stunden mit dem Schüler Eisler erinnert und ihm sein ungehobeltes Verhalten als das „Ärgste" erscheint, „war er mir antun kann", hat er damit im Grunde das Eisenbahngespräch und seine Folgen schon verziehen („mag er in musikalischer Hinsicht über mich sagen, was er will ...").

Es hat zu jener Zeit keine persönlichen Begegnungen zwischen Schönberg und Eisler mehr gegeben; obwohl Werke Eislers weiterhin zusammen mit Werken Schönbergs, Bergs und Weberns in bürgerlichen Konzertsälen erklangen. Belegt ist aber, daß Schönberg weiterhin Eisler als einen seiner begabtesten Schüler ansah, unabhängig von seinen neuesten Werken und

seinen neuen ästhetischen Anschauungen. Im Exil in Hollywood erfuhr Eisler davon:

> „Schönberg sagte mir: ‚Ich weiß, in der Weimarer Republik, in Berlin, haben Sie doch diese ‚Maßnahme' mit ihm (Brecht, AD) geschrieben. Das habe ich ja nie angehört. Meine Schüler sagten, das wäre gar nichts — und waren gar nicht bei der Aufführung dabei. Es wäre doch nicht so interessant, und sie wollten das nicht anhören.' Darauf hat der Schönberg einem von den Schülern, sagte er mir, einem jüngeren Schüler, einen furchtbaren Krach gemacht und gesagt: ‚Wieso kommen Sie dazu, das Werk eines meiner besten Schüler nicht anzuhören!' Also die Schüler, die dem Schönberg schmeicheln wollen, daß sie meine Stücke nicht mal anhören, bekommen von ihm einen furchtbaren Krach." [68]

Wie wenig der Bruch von 1926 wirklich im Schönberg-Kreis zur Kenntnis genommen wurde — es gab dort häufig tiefergehende Meinungsverschiedenheiten —, kann einem Brief vom 19. 4. 1929 von Anton Webern an Eisler entnommen werden. Der sehr freundschaftliche Kontakt zu Webern ersetzte für Eisler nach 1926 den fehlenden Kontakt zu Schönberg.

Wenn Webern Eisler mit „mein lieber Eisler" anredet, mag er daran denken, daß Eisler zeitweise sein Schüler war; Eisler hatte ihm zum Dank die Lieder op. 2 gewidmet. Vergessen werden sollte auch nicht, daß auch Eislers Freunde Ratz und Rankl Webern-Schüler waren ebenso wie Eislers erste Frau. Weberns günstiges Urteil über seine neuen Kompositionen — ausdrücklich erwähnt er die „Zeitungsausschnitte" op. 11, die Vier Stücke für gemischten Chor op. 13 und „Auf den Straßen zu singen" op. 15 — müssen Eisler besonders gefreut haben. Es sind die einzigen uns vorliegenden Urteile eines Mitglieds der Wiener Schule über Eislers Werk nach dem Bruch, wenn wir von Schönbergs Lob der „Vierzehn Arten" und der positiven Besprechung der „Zeitungsausschnitte" durch den Berg-Schüler Adorno absehen. Webern „war ein Arbeiterchordirigent eines sozialistischen Arbeitergesangvereins in Wien. Er hat meine ersten Chorwerke (also eigentlich alles an A-cappella-Werken) aufgeführt und ich bewundere ihn als Musiker enorm" [69]. Vielleicht hatte Eisler auch gehofft, daß Schönberg über ihn von seinem Werk erfahren würde. Da er zunächst nicht ganz sicher war, ob seine neuen Arbeiten Webern gefallen würden, hatte sie ihm Eisler als etwas „merkwürdig" geschildert. Webern hielt gerade diese „Merkwürdigkeit" für originell und ursprünglich, „ungemein schön in der Erfindung". Er beurteilte Eislers Werk rein nach musikalischen Kriterien, von einem Urteil über die Textwahl — so interessant es uns heute wäre — sah er ab. „Ich habe mir viel gedacht dabei. Doch ist es vielleicht noch verfrüht es auszusprechen." [70]

B. III. Exil

In den finsteren Zeiten
wird da noch gesungen werden?
Da wird auch noch gesungen werden.
Von den finsteren Zeiten.
B. Brecht (von Eisler vertont als „Spruch 1939")

1. Der Faschismus veränderte die Situation grundlegend: er bekämpfte Schönberg wie Eisler gleichermaßen als jüdische Kulturbolschewisten, machte sie zu seinen gemeinsamen Gegnern. Eisler mußte Deutschland

1933 aus politischen Gründen verlassen, Schönberg floh, weil er ein Jude war. Während Schönberg schon 1933 in den USA eintraf, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1951 blieb, wirkte Eisler noch bis 1938 mit am Aufbau einer europäischen *Einheitsfront gegen den Faschismus.*

Die Einheitsfrontpolitik, die er propagierte, stellte auch neue Forderungen an den Komponisten Eisler: nicht Massenlieder allein waren jetzt notwendig — mit dem Einheitsfrontlied entstand im Dezember 1934[71] eines der bedeutendsten —, sondern auch die ganze übrige Skala musikalischer Mittel und Genres mußte für den Kampf gegen den Faschismus aktiviert werden. Als Schönberg-Schüler und Kommunist konnte der Musikpolitiker Eisler, mittlerweile in der Position des Präsidenten des Internationalen Musikbüros, vermitteln zwischen Avantgarde und Volksfront, die beide vom Faschismus bekämpft wurden.

Eislers Tätigkeit für eine antifaschistische Einheitsfront ist bereits an anderer Stelle dargestellt worden. Hier soll der Aspekt seiner Einheitsfrontpolitik betrachtet werden, der unmittelbar sein Verhältnis zu Schönberg berührt: nämlich Motivation und Ausprägung seiner spezifischen Adaption der *Zwölftontechnik.* Die Volksfront wollte nicht nur „bedingungslos die künstlerische Freiheit der von den Faschisten unterdrückten Avantgarde verteidigen"[72]; sie brauchte auch die fortschrittlichen Künstler und die fortschrittlichen Techniken, „weil es nicht genügt, die Wahrheit zu besitzen, sondern weil es nötig ist, ihr den zeitgemäßesten, präzisesten, farbigsten Ausdruck zu geben"[73]. Politische und künstlerische Avantgarde, ideologischer und ästhetischer Fortschritt sollten zusammenwirken, sich miteinander gegen den Faschismus verbünden. War die Adaption der 12-Ton-Technik deshalb schon aus der Einheitsfrontpolitik zu erklären, so gab es noch einen weiteren Grund. Für Eisler war die 12-Ton-Technik Ausdruck für Schönbergs „äußerst fortschrittliche moderne Materialbehandlung in der Zeit politischer Reaktionen"[74], „die dem Faschismus aus bestimmten Gründen unannehmbar war"[75], „mit der heute in Deutschland herrschenden politischen Reaktion unvereinbar"[76], — sie hatte somit, mittelbar, politischen Charakter. Da Eisler gesehen hatte, daß selbst das proletarische Kampflied, „des Klassencharakters und des revolutionären Inhaltes entkleidet, ... in demagogisch-scheinrevolutionärer Weise für die Zwecke der kleinbürgerlichen Faschistentruppen verwendet"[77] wurde, war es nur verständlich, wenn er seine Werke und die seiner Kollegen gegen solchen Mißbrauch mehrfach absichern wollte.

> „Es sind ... nicht rein formalistische Gründe, die einen fortschrittlichen Musiker instinktiv dazu treiben, eine konventionelle Behandlung der Konsonanzen zu vermeiden. Den neuen Themen und Inhalten unserer Zeit entspricht eine Behandlungsweise, die alte Assoziationen beim Hörer auslöst, die aus einer anderen Gefühls- und Vorstellungswelt stammen, nicht."[78]

Dennoch muß wohl unterschieden werden zwischen bewußt antifaschistischer Musik und vom Faschismus anderer Gründe wegen diffamierter, denn „von der Sache her enthielt Atonalität keine gegen den Nationalsozialismus gerichteten subversiven Elemente"[79]. Brecht hat die Erfahrung des Mißbrauchs ursprünglich politisch fortschrittlicher Kunst sowie

des „Volkstümlichen" überhaupt in einem Gedicht reflektiert: „Da das Instrument verstimmt ist / Sind die alten Notenbücher wertlos / Und so braucht ihr einige neue Griffe. / / Wäre nicht auch Dummes klug zu sagen / Hätten nicht auch Räuber süße Lieder / Wäre unser Handwerk unten mehr geachtet. / / ... Wenn wir vor den Unteren bestehen wollen / Dürfen wir freilich nicht volkstümlich schreiben. / Das Volk / ist nicht tümlich."[80]

Eislers Beschäftigung mit der 12-Ton-Technik läßt sich grob in 2 Phasen einteilen: 1. die frühe Exilphase, in der Eisler die Zwölftontechnik auf der Suche nach einer neuen verbindlichen Kompositionstechnik in den verschiedensten Gattungen und Stilebenen erprobte, 2. die spätere Exilphase, in der er die Zwölftontechnik nur noch als eine Kompositionstechnik unter vielen betrachtete. Der Plan, sie zu einer universell anwendbaren Kompositionstechnik zu erklären, wurde später also aufgegeben[81].

Eisler hat wiederholt im Exil auf die Anarchie in der bürgerlich-nichtfaschistischen Musik hingewiesen, eine Anarchie, die sie zu Isoliertheit und Nutzlosigkeit verurteile; „Anarchie" betrifft dabei ebenso die fehlende Orientierung an inhaltlichen Interessen des Publikums, die *Anarchie des Musikbetriebs* („In der Musik herrscht heute genauso, wie auch auf anderen kulturellen Gebieten eine ungeheure Anarchie und Dispersion. Der moderne Komponist ist getrennt von einem breiteren Publikum."[81]) wie auch die verwirrende Vielfalt, die *Anarchie der Kompositionsstile und -techniken* („Die modernen Komponisten haben so ziemlich alles ausprobiert, und das Ergebnis ist eine völlige Anarchie. Der Komponist ist nur auf sein Privatrezept und auf seinen Geschmack angewiesen."[82].

> „Es gibt keine Musikästhetik mehr, keine Kriterien, von denen aus man Musik werten könnte, keine Regeln des Kompositionshandwerks. Aber an die Stelle des zertrümmerten Alten kam nichts *allgemeingültiges* Neues mehr."[83]

In den Reden und Aufsätzen seit diesem Beitrag vom Juni 1935 wird *Eislers Bemühung um die Restitution eines Allgemeingültigen* nicht nur auf inhaltlichem, sondern auch auf dem Gebiet der Kompositionstechnik, immer deutlicher. Anläßlich des 13. Festivals der IGNM im September 1935 in Prag werden die Bedingungen für „eine neue Technik, die verbindlichen Charakter für die Allgemeinheit hat"[84], genannt, ohne daß sie selbst schon ausdrücklich gefordert würde. Ganz deutlich ist diese Forderung aber im Dezember 1935: „Es wird erst dann eine moderne Musik geben können, wenn es einen neuen modernen Stil gibt, der allgemeine Verbindlichkeit hat und nützlich für die Gesellschaft ist."[85] Zwar spricht Eisler hier von Stil und nicht von Technik; Stil und Technik scheinen ihm aber in dieser Phase, anders als später, noch in unmittelbarem Zusammenhang zu stehen[85a].

Eisler hat nie eine bestimmte Kompositionstechnik ausdrücklich benannt, die diese von ihm geforderte Funktion übernehmen sollte; aus seinen Kompositionen und seinen Erläuterungen dazu läßt sich aber entnehmen, daß er eine modifizierte Zwölftontechnik für geeignet hielt. Eislers Forderungen stützten sich auf eigene kompositorische Erfahrungen, so u. a. auf das dodekaphone „Präludium und Fuge über B-A-C-H" für Streichtrio

von 1934. Es ist Teil eines Auftrags, den der Autor 1932 vom Staatsverlag Moskau bekam, nämlich Stücke für Kinder zu schreiben. Eisler komponierte zu diesem Zweck außer dem Streichtrio insgesamt 25 Klavierstücke und eine Klavier-Sonatine, in denen er, der einer geplanten „Volkstümlichkeit" gegenüber genauso skeptisch wie gegenüber einer falschen „Kindlichkeit" war, sich nicht etwa in einem besonders simplen Stil versuchte, sondern in der Zwölftontechnik. Eisler begnügte sich nicht mit kompositionstechnischen Studien, sondern verband dies mit seinem Einsatz „für die Liquidierung des Musikanalphabetismus, die gleichbedeutend ist mit der Demokratisierung der Musik"[86]. „Aus der neueren Pädagogik wissen wir, daß das Kind nicht so ‚kindisch' ist, wie es der Erwachsene glaubt. ... Aus diesen Überlegungen versuchte der Autor, das Kind mit fortschrittlichen neuen Mitteln musikalische Logik zu lehren."[87] Die Zielsetzung, musikalische Logik zu lehren, entspricht völlig den Vorstellungen Schönbergs, der zu jener Zeit an einer „Lehre vom musikalischen Zusammenhang" arbeitete. Mit dem Trio wollte Eisler erproben, ob die Zwölftontechnik „zwangsläufig mit einer so äußerst komplizierten Schreibweise verknüpft" ist; „oder wäre mit dieser Methode ein einfacher, den breitesten Massen brauchbarer Stil möglich?"[88] Das Ergebnis bestärkte ihn in der Überzeugung, „daß die Komposition mit 12 Tönen noch ungeahnte Möglichkeiten für eine leicht faßliche Darstellung, wie sie heute die hand- und kopfarbeitenden Menschen auch in der Musik brauchen, in sich birgt."[89] Eisler betrachtete es also zunächst als seine Aufgabe zu zeigen, daß die Zwölftontechnik zu größter *stilistischer Breite,* von komplizierter Struktur bis zum massenwirksamen Stil tauglich ist. Die B-A-C-H-Komposition — im Motto wollte Eisler im Zeichen der zu verbreiternden Einheitsfront „an die spießbürgerliche Mystik des Durchschnittsmusikers" anknüpfen —, sollte „beweisen, daß man mit der Zwölftontechnik in einer einfachen, leichtverständlichen, logischen Weise musizieren kann."[90]

Während das Streichtrio 1936 zunächst nur als Beilage zu der von Hermann Scherchen herausgegebenen Zeitschrift „Musica viva" erschien, wurden die 25 Klavierstücke (op. 31 und 32) schon 1933 zugleich in Paris und auch in Moskau, wo die Auseinandersetzung mit der westlichen Moderne, besonders der Zwölftontechnik, zum Teil verspätet erfolgte, herausgegeben. Die Klavierstücke hatten so für die sowjetischen Komponisten auch die Funktion, in die neue Kompositionstechnik einzuführen[90a].

Eisler hat sein Streichtrio bei der Veröffentlichung in „Musica viva" in einem Diskussionsbeitrag zum Thema „Die musikalischen Systeme der Nachkriegszeit. I Das Zwölftonsystem", der in 4 Sprachen erschien, erläutert und analysiert[91]. Die Komponisten Vuataz und Frank Martin bezweifelten im nächsten Heft der Zeitschrift dennoch die Möglichkeiten einer stilistischen Vielfalt mit den Mitteln der neuen Technik, da sie Konsonanzen ausschlösse.

Tatsächlich waren sämtliche bis dahin erschienenen Zwölftonkompositionen Schönbergs äußerst dissonant. Aus den Zweifeln der beiden Komponisten entwickelte Eisler 1936 die neue Forderung: 1. „zu untersuchen, ob die Methode der Zwölftonkomposition eine *neuartige Konsonanzbehandlung* ermöglicht"[92]. Da konsonante Reihen aber besonders in der *Vokalmusik* eine große Rolle spielen würden, forderte er 2. zu prüfen,

ob diese Methode „für alle Arten des Musizierens brauchbar ist, nicht nur ausschließlich für instrumentale Konzertwerke“[93]. Denn die kritische Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik war bei Eisler zuerst auf dem Gebiet der Instrumentalmusik erfolgt.

Wie schon bei der grundsätzlichen Frage einer neuen Kompositionstechnik stellt auch hier Eisler nicht Forderungen auf, ohne sie selbst sogleich zu bearbeiten. Ein eigener Lösungsversuch kann in einem Vokalwerk mit einer besonders konsonanten Reihe[94], der Kantate in Variationenform „Gegen den Krieg“ op. 51 aus dem gleichen Jahr gesehen werden. (Auch diese Komposition ist ein Beispiel für die Mehrfunktionalität Eislerscher Kompositionen im Sinne der Einheitsfront: hier — in der Kompositionstechnik — die kulturpolitisch-ästhetische mit der — im Text — allgemein politischen Funktion verknüpft.) Wenn er dann 1937 in seinen Reflexionen „Einiges über den Fortschritt in der Musik“ bereits davon spricht, daß die Zwölftontechnik eine neue Verwendungsart der Konsonanzen ermögliche, kann er sich auf mehrere zwölftönige Vokalkompositionen stützen, die er seit seinen Forderungen von 1936 geschrieben hat: Elegien, Teile aus der „Deutschen Sinfonie“, das Lenin-Requiem sowie nicht weniger als neun Kammerkantaten nach I. Silone. Interessant an den Reflexionen von 1937 ist a) Eislers Feststellung, „daß nicht einmal Arnold Schönberg eine theoretische Begründung für die konsequente Ausschaltung der *Konsonanzen* gegeben hat“,[95] b) seine schon hier einsetzende Reflexion über die *Formproblematik* in der Zwölftonmusik.

Es konnte aufgezeigt werden, daß Eisler systematisch an die Erprobung des neuen musikalischen Materials, erst auf dem Gebiet der Instrumental-, dann der Vokalkomposition, herangegangen ist, wobei Fragen der stilistischen Breite, solche der Konsonanzbehandlung und schließlich solche der Form im Vordergrund standen. „Ohne Ausprobieren gibt es keine Kunst“,[96] war sein Motto. Daß er seine Arbeit nicht noch gründlicher betreiben konnte, ist auch den Schwierigkeiten des Exils mit seinen ständigen Ortswechseln zuzuschreiben. Die kritisch prüfende Haltung, mit der sich Eisler hier dem neuen musikalischen Material näherte, hat er auch später immer wieder, z. B. am Gegenstand der elektronischen Musik, bewiesen. Sein Verhältnis zu den Errungenschaften des bürgerlichen Komponisten Schönberg hat er selbst mit der von Marx zu dem großen bürgerlichen Philosophen Hegel verglichen:

> *„So glaube ich, daß gerade die Methode Schönbergs außerordentlich wichtig für eine neue soziale Musik werden kann, wenn wir verstehen werden, sie kritisch zu benützen. Es wird sich darum handeln, gewissermaßen Schönberg vom Kopf auf die Füße zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit den historischen Massenkämpfen um eine neue Welt.“*[97]

> *Was sind das für Zeiten, wo*
> *Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist*
> *Weil es Schweigen über soviel Untat einschließt.*
>
> *Brecht: Elegie 1939*

2. 1941 zog Eisler in die Nähe Schönbergs, nach Los Angeles. „Ich wurde wieder ein sehr ergebener und treuer Schüler, weil ich wußte, er braucht

jetzt Freunde."[98] Es kam zu gegenseitigen Besuchen in etwa wöchentlichem Abstand[99].

Schönberg, der sich zunächst in Los Angeles von dem bekannten Architekten Richard Neutra ein Haus mit Marmorwänden hatte bauen lassen wollen[100], bezog dann aber nur ein relativ bescheidenes Haus. Eisler dagegen fand Aufträge bei der Filmindustrie: „Es ging mir sehr gut, im Vergleich zu Schönberg."[101] So trat jetzt die Situation ein, daß er Schönberg finanzielle Hilfestellung leisten konnte. Schönberg allerdings wehrte sich dagegen[102]. Schon 1934 hatte Eisler ihm helfen wollen, indem er ihm ein Lehramt in der UdSSR vorschlug. Schönberg ging — das zeigt einerseits seine Notlage und andererseits sein Vertrauen in Eisler — auf den Vorschlag zunächst ein, „da er, wie er in seiner Antwort betonte, annahm, daß von ihm sicherlich keine politische, sondern eine künstlerische Leistung erwartet würde. Er übersandte Eisler ein ausführliches Exposé seiner didaktischen Vorstellungen, die er als Leiter eines Instituts dort verwirklichen wollte."[103] Er bat auch seinen Freund Fritz Stiedry, damals Chef der Leningrader Philharmonie, um Unterstützung[104], rückte aber bald darauf von diesem Plan ab.

Eisler, der Schönbergs politische Einstellung kannte[105], politische Diskussionen aber mied, um unnötigen Streitereien aus dem Weg zu gehen („weil ja dabei gar nichts rauskam . . .[105]), fühlte aber, daß der Kapitalismus nicht in der Lage war, sich um einen Komponisten wie Schönberg angemessen zu kümmern. „Daß dieser 60jährige Mann, der nicht mehr gesund ist, nach einem Leben voll schwerster Entbehrungen für seine Kunst, heute heimatlos durch die Welt gejagt wird, ist eine der fürchterlichsten Kulturschanden des Kapitalismus."[106] Eisler sah in der UdSSR eine Chance für eine Weiterentwicklung der Kunst, die frei ist von Marktberechnungen. In einer Zukunftsvision, die freilich im Stalinismus nicht zu verwirklichen war, schilderte er seinem Freund Jascha Horenstein in Los Angeles, wie er sich Schönberg in einer sozialistischen Gesellschaft vorstellen würde:

> „Man wird ihm einen herrlichen Palast errichten, ganz aus Glas natürlich, mit wunderbaren Gärten, mit großen Springbrunnen und exotischen, bunten Vögeln. Und in diesem Glashaus wird dann der Alte sitzen und seine Zwölfton-Reihen in riesengroßen Noten malen, unbekümmert um alles, was in der Welt vorgeht, während wir, draußen, an der Peripherie seines Glasschlosses den Sozialismus aufbauen werden."[107]

Der Plan einer Übersiedlung Schönbergs in die UdSSR hatte sich zerschlagen. Er lebte bis zu seinem Tode in Hollywood am Rande des Existenzminimums. Da Eisler wußte, „daß man einen großen Meister nicht stören soll, wenn er arbeitet", ermunterte er seinen alten Lehrer immer wieder, das Oratorium „Die Jakobsleiter" und die Oper „Moses und Aron" zu vollenden, obwohl er die diesen Werken zugrundeliegenden Texte ablehnte. „Wenn es falsch ist — na, das wird sich später herausstellen. Außerdem: in der Ästhetik ist allein falsch oder richtig . . . nicht mehr die einzige Kategorie."[108]

Rudolf Stephan nimmt an, daß sich mit dem wieder aufgenommenen Kontakt zum alten Lehrer auch eine *ästhetische Kehrtwendung* vollzogen habe, wenn er schreibt: „Musik zu schaffen, die sich dem weltumspannenden Mißbrauch sperrt, die nicht als Reklamegrundierung verwertbar ist, das war zu jener Zeit das Ziel Eislers. Er näherte sich damit, quasi von der Gegenseite her, der Ästhetik Schönbergs."[109] Tatsächlich trug Brecht am 9. 5. 1942 in Hollywood in sein Arbeitsjournal ein:

> „eisler weist mit recht darauf hin, wie gefährlich es war, als wir neuerungen rein technisch, unverknüpft mit der sozialen funktion, in umlauf setzten. da war das postulat einer aktivisierenden musik. 100 mal am tag kann man aus dem radio hier aktivisierende musik hören: chöre, die zum kauf von coca cola animieren. man ruft verzweifelt nach l'art pour l'art."[110]

Rudolf Stephan nahm anscheinend die Existenz von Werken wie der Kammersinfonie, des Streichquartetts oder des Regenquintetts als Beweis für Eislers Wendung zur zweckfreien Kunst — als verspätete Einsicht in die Überlegenheit des L'art pour l'art-Prinzips.

Tatsächlich gab es zwischen Eisler und Schönberg in dieser Zeit viele *Gemeinsamkeiten.*

— Beide machten in den USA, die unter Roosevelt gegen die Achsenmächte kämpften, kein Hehl aus ihrer antifaschistischen Gesinnung: so komponierte Eisler u. a. die Bühnenmusik zum „Schweyk im 2. Weltkrieg" und die „Deutsche Sinfonie", Schönberg seine „Ode an Napoleon" und den „Überlebenden von Warschau".

— Beiden fehlte das gewohnte Publikum und Resonanz. Schönberg beklagte sich bitter: „Für wen soll man schreiben? Die Nicht-Juden sind ‚konservativ', und die Juden haben nie Interesse für meine Musik gezeigt."[111] In dem Augenblick, wo ihm das Publikum und ein entsprechender Wirkungs-„Kreis" fehlten, begann Schönberg darüber zu reflektieren: „Offen gesagt: Ich bin sehr enttäuscht, daß sich nicht Kreise der Gesellschaft für mein Tun interessieren." Er hielt den Bürgern von Los Angeles vor, seine Vorträge an der Universität nicht genügend zu besuchen: „Welchen Nutzen hat das Volk und die Gesellschaft von Los Angeles aus dem von Schönberg Gebotenen gezogen?"[112] Obwohl hier Schönberg zwischen Volk und (feiner) Gesellschaft unterscheidet, zeigt er Interesse am Volk, er, der doch gelegentlich das Publikum überhaupt als überflüssig empfand.

— Sowohl Schönberg als auch Eisler sind gezwungen, für die Schublade zu produzieren; bei Schönberg setzt das Schaffen über mehrere Jahre sogar völlig aus. Eisler gestand, in der Emigration mehr als je sonst komponiert zu haben — auch aus Langeweile . . .

— Beide schrieben nun funktionale Musik, womit sich Schönberg der Position Eislers näherte, und nicht umgekehrt. Eine dezidiert politische Komposition ist sein op. 41 , die „Ode an Napoleon", eine verschlüsselte Anklage gegen Hitler. Als funktionale Musik ist auch das „Kol nidre" op. 39 anzusehen, von dem sich Schönberg eine Reform der Liturgie des jüdischen Gottesdienstes erhoffte; auch in seinen pädagogischen Kompositionen, der „Suite im alten Stile für Streichorchester" und „Thema und Variationen für Blasorchester" wandte sich Schönberg vom reinen L'art

pour l'art-Prinzip ab. Resultat dieser Beschäftigung mit funktionaler Musik war eine große stilistische Breite in Schönbergs Spätwerk, wie sie bei Eisler schon längst zu beobachten war. So sind die pädagogischen Kompositionen, aber auch die zweite Kammersinfonie op. 38, die Orgelvariationen op. 40, das Kol nidre, ja sogar die „Ode an Napoleon", die sich der Zwölftontechnik bedient, auf weite Strecken tonal.[113] Schönberg hatte tatsächlich weder eine Begründung für die Abschaffung der Konsonanzen gegeben — wie es Eisler schon 1937 feststellte —, noch die Zwölftontechnik als Mittel zur Abschaffung der Konsonanzen eingesetzt — was Schönberg ausdrücklich in einem Brief vom 4. VII. 1947 an René Leibowitz von sich wies. Selbst von Werken wie dem 4. Streichquartett erhoffte er sich, daß sie „gefällig" wirken würden.[114]

Diesen in der Tat auffallenden Gemeinsamkeiten zwischen beiden Komponisten während ihres amerikanischen Exils — Gemeinsamkeiten, die freilich erst der Faschismus bewirkt hat — stehen aber andererseits gravierende *Differenzen* gegenüber.

— Zwar einte Schönberg und Eisler ihr Antifaschismus, doch war der bei näherer Betrachtung sehr unterschiedlich: für Schönberg bekam der faschistische Staat seinen Makel primär aus dem Faktum der Judenverfolgung und der Kulturzerstörung, Eisler hingegen erfaßte das Phänomen des Faschismus von Grund auf, d. h. politisch-ökonomisch und in allen seinen Ausprägungen. Ein Beleg für Schönbergs Antifaschismus ist seine „Ode an Napoleon" aus dem Jahre 1942, nach H. H. Stuckenschmidt ein antifaschistisches Manifest, in welcher der Negativ-Figur des Napoleon, für Schönberg ein Symbol für Hitler, das positive Ideal des amerikanischen Demokraten George Washington gegenübergestellt wird. Zwar wird in der Mitte der Komposition das Ideal der Freiheit postuliert, doch ordnet sich die Gegenüberstellung der beiden charismatischen Führer Napoleon und Washington bruchlos ein in Schönbergs Auffassung der durch große Männer — die Habsburger gehörten für ihn zu den größten — gemachten Geschichte.[115] Wie sehr er vom Schock der Judenverfolgung getroffen war, zeigt sein briefliches Bekenntnis zum Judentum gegenüber Webern vom 4. August 1933: „Ich halte das für mich wichtiger als meine Kunst, und bin entschlossen — wenn ich für solche Tätigkeit geeignet bin —, nichts anderes mehr zu machen als für die nationale Sache des Judentums zu arbeiten."[116] Und wenig später, am 16. IX. 1933, kurz nach Adolf Loos' Tod: „Es hat keinen Sinn mehr, für die Kunst zu leben!"[117]

Schönbergs Engagement für das Judentum hinterließ in seinem Werk starke Spuren, zumindest im „Kol Nidre", der Oper „Moses und Aron", dem „Überlebenden von Warschau", den Chorkompositionen. Nicht einmal Schönbergs Werk, dessen Autonomie Eisler sich angeblich annäherte, kann folglich als autonom bezeichnet werden. Auch Eislers Werke dieser Zeit, selbst wenn sie Titel wie „Kammersinfonie" tragen, sind keine „autonome Musik", sondern häufig als Filmmusiken entstanden.

— Gehen wir vom Selbstverständnis der Komponisten aus, so rücken die Werkgruppen, die jeweils als Annäherung an die andere Position verstanden werden könnten, an den Rand des Gesamtwerks des jeweiligen Komponisten. Eisler selbst stellte seine Kammermusik nie derart in den Mittelpunkt, wie es seine bürgerlichen Exegeten gerne tun. Zumindest in

den Bunge-Gesprächen bezeichnete er das Regenquintett op. 70, das er Schönberg zu dessen 70. Geburtstag widmete (ein Geschenk zum 72. Geburtstag war die bisher unaufgefundene Kantate „Ich habe von einem Esel gelernt"), als eine Brotarbeit, eine „Nebenarbeit", die ihm genügend Zeit für seine eigentliche Arbeit lasse, womit sein Vokalwerk, die Arbeit mit Brecht gemeint sein dürfte. Wie Eisler seine artifizielleren Kammermusiken, so bezeichnete auch Schönberg seine tonalen Spätwerke gelegentlich als Nebenwerke, obwohl er die Gleichzeitigkeit verschiedener Stile bei einem Komponisten gebilligt, ihre relative Irrelevanz gegenüber der Bedeutung des auszudrückenden „musikalischen Gedankens" nicht erst seit seinem Aufsatz „Stil und Gedanke oder veraltete und neue Musik" von 1933, sondern schon in seinen drei Chorsatiren op. 28 von 1925 („Tonal oder atonal . . .") mehrfach hervorgehoben hatte. Nachdem bekannt wurde, daß Schönberg nach 1930 mehrere Versuche mit tonaler Musik unternommen hat, kann heute sein Aufsatz unter einem neuen Aspekt betrachtet werden, nämlich als ästhetische Rechtfertigung stilistischer Vielfalt, also auch tonaler Kompositionen.[118] Obwohl er also wie Eisler vom Primat des wie immer auch gearteten „Inhalts" ausging, die Materialfrage für ihn also auch bis zu einem gewissen Grade sekundär war, rechtfertigte er die Verschiedenheit der Stile nicht deshalb, weil sie, wie bei Eisler, jeweils verschiedenen Inhalten und Funktionen entsprechen, sondern weil die Fragen des Stils im Vergleich zur Frage des „musikalischen Gedankens" für ihn eher gleichgültig wurden. Während bei Eisler die unterschiedlichen Stile in seinen verschiedenen Gattungen aus dem „Zwang des Inhalts"[119] erwuchsen — „nur so schlägt universale Auswahl nicht in die Wahllosigkeit des Eklektizismus um" —[120], sind sie bei Schönberg aus einer ästhetischen Gewichtsverlagerung vom Stil zum musikalischen Gedanken zu verstehen. Wahrscheinlich nur einmal, nämlich im Falle der Streichersuite, rechtfertigte Schönberg die Wiederaufnahme der Tonalität pragmatisch — es sollten mit diesem Stück leichtverständlich moderne Instrumentaltechniken gelehrt werden —, während in seinem Aufsatz „On revient toujours" die Tonalität lediglich als eine nicht weiter erklärbare Alterserscheinung, vergleichbar der Vorliebe des späten Beethoven für Polyphonie, gedeutet wird.[121]

Trotz der auf den ersten Blick verblüffenden Nähe der Exilwerke von Eisler und Schönberg blieben die Unterschiede also grundlegend. *Eisler* blieb auch im Exil ein marxistischer Künstler, der bewußt auf seine neue Umgebung reagierte. Er besaß „nicht ‚den echten Glauben an sich' — das ist romantisch —, sondern den Glauben an die Nützlichkeit einer Arbeit."[122] Sein Werk änderte sich in vielem, nicht aber in seiner grundsätzlichen Zielsetzung. Ein „Beweis" dafür, daß dies auch die Regierung Truman erkannte, sind seine Verhöre vor dem „Ausschuß für unamerikanische Tätigkeit", der ihn trotz einer internationalen Solidaritätskampagne schließlich des Landes verwies. *Schönberg,* als er gefragt wurde, ob die Exilsituation sein Schaffen beeinflußt hätte, negierte dies schlicht, wie es seiner Auffassung von der freien Individualität des Künstlers entsprach:

> „Wenn die Emigration mich verändert hat — so habe ich es nicht bemerkt. . . . Nichts kommt aus einem heraus, was nicht in einem drin ist. Und zwei mal zwei ist in jedem Lande vier."[123]

Andererseits hatte er schon 1934 in einem Brief an die Freunde[124] die Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit der Emigration, die er bis in die Knochen spüre, beklagt. Das Faktum aber einer Beeinflussung des künstlerischen Schaffens durch die neuen äußeren Verhältnisse — das konnte und durfte von ihm nicht eingestanden werden. Für ihn gab es nur einen inneren, keinen äußeren Schaffenszwang. Die Einheit der Künstlerpersönlichkeit und die Stringenz der künstlerischen Entwicklung mußten ihm als unabdingbar gelten, wenn er nicht die Vorstellung von der Autonomie der Kunstsphäre aufgeben wollte.

Eisler stellte hingegen wieder einmal inhaltliche Konsequenz über kompositorische Stringenz um jeden Preis: wie schon oben ausgeführt, änderte er sein Verhältnis zur 12-Ton-Technik, die er nun nicht mehr als Kompositionstechnik ansah, die für alle Genres gelten soll. In seinem 1943/44 zusammen mit Adorno verfaßten Filmmusik-Buch spricht er von der Emanzipation der kompositionstechnischen Verfahrensweisen vom Material[125]. Das würde im Fall der Zwölftontechnik heißen, daß die Zwölftonreihe als Ausgangsmaterial nur ein Spezialfall wäre, daß vielmehr auch z. B. tonales Material in aus der Zwölftonkomposition abgeleiteten Verfahren bearbeitet werden könnte. Adorno hat Ähnliches unter der Überschrift *„Lossage vom Material"* in dem bereits 1940/41 entstandenen Schönberg-Kapitel seiner „Philosophie der Neuen Musik" in bezug auf Schönbergs Spätwerk geschrieben. Wann die Abkehr von der Forderung einer allgemein verbindlichen Kompositionstechnik, als die Eisler die Zwölftontechnik anvisiert hatte, erfolgte, welche Rolle dabei Adorno und vor allem die Beschäftigung mit den Erfordernissen des Mediums Film gespielt haben, ist noch nicht geklärt.

Anmerkungen

* Aus Raumgründen mußte der vorliegende Aufsatz um einige im engeren Sinne musikwissenschaftliche Passagen sowie vor allem um das letzte, die Zeit nach 1948 betreffende Kapitel gekürzt werden. Es ist beabsichtigt, den Abdruck zu einem späteren Zeitpunkt nachzuholen.

1 H. A. Brockhaus, Hanns Eisler, Leipzig 1961, S. 156.

2 R. Stephan, Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik, in: Musik zwischen Engagement und Kunst, Graz 1972, S. 66.

3 H. Schäfer, Der ganze Eisler, in: Musik und Gesellschaft 7/1973. Hans-Klaus Jungheinrich, der in seinem Aufsatz „Musik und Realismus — Einige Aspekte bei Hanns Eisler" (in: Grazer Studien zur Wertungsforschung 3, S. 69 f.) bedenkenswerte Reflexionen zur Eislerrezeption angestellt hat, sieht es als „fragwürdig, nämlich einseitig bürgerlich, wenn westliche Eisler-Würdigung, meines Wissens auch Brinkmann, den frühen Eisler gegen den späten auszuspielen versucht, um, ähnlich wie bei Marx, einen für die bürgerliche Praxis noch genehmen Meister von der unteilbaren revolutionären Gesamterscheinung abzuspalten".

4 J. Horenstein, Für Hanns Eisler, Sinn und Form-Sonderheft 1964 (= SuF-Sh), S. 356.

5 Alois Haba, Für Hanns Eisler, SuF-Sh. S. 350.

6 Brockhaus, Probleme der Hanns Eisler-Forschung, in: Musik und Gesellschaft (MuG), 1969, S. 147.

7 Horenstein, SuF-Sh, S. 356.

8 Vgl. R. Stephan, a.a.O., S. 60.

9 H. A. Brockhaus, Hanns Eisler in der gegenwärtigen Musikkultur, Vortrag zur Eisler-Konferenz der Akademie der Künste der DDR am 19. 4. 1973.

10 Bunge-Gespräche S. 98. Zur Diskussion der Zwölftontechnik in der DDR vgl. E. Klemm, Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg. In: Sinn u. Form XVI, 1964, S. 771—784; G. Knepler u. N. Notowicz, Diskussion mit Eberhardt Klemm, SuF, 1965, S. 261—267.

11 WERGO-Kassette, vgl. Schallplattenrezensionen.

12 Vgl. Adornos Vorwort zu: Eisler/Adorno „Komposition für den Film".

13 Über die Hollywood-Elegien berichtet Eisler: „... daß mein damaliger Freund Adorno mich flehentlich bat, er möchte, wenn das einmal gedruckt wird, das Vorwort dazu schreiben. (Nun, ich habe ihn nicht daran erinnert, als ich ihn letztes Mal in Frankfurt sah, um ihn nicht in Verlegenheit zu bringen. Er würde sich öffentlich mit mir kaum zeigen, geschweige denn seinen Namen hergeben.)" In: Bunge-Gespräche S. 22.

14 Th. W. Adorno, Zilligs Verlaine-Lieder, in: Moments musicaux, Ffm. 1964, S. 141 ff.

15 A. Schönberg, Briefe, Mainz 1958, S. 248. Offensichtlich übernahm Schönberg diese Formulierung von dem jetzigen Springer-Kolumnisten William S. Schlamm, der 1945 Schönberg zur Mitarbeit an einem Zeitschriftenprojekt aufforderte.

16 N. Notowicz, Gespräche mit Hanns und Gerhart Eisler, S. 33.

17 Trauneck konnte schon während des Krieges kurz an einem Kompositionskurs Schönbergs teilnehmen. Vgl. sein Beitrag in SuF-Sh, S. 390.

18 Notowicz, a.a.O., S. 33.

19 a.a.O., S. 35. Ob freilich Eisler während des Schulunterrichts Schönberg-Partituren studierte („I was secretly reading, under my desk, the scores of Richard Strauss and Arnold Schoenberg", in: Musik u. Politik, Schriften 1, S. 509), ist fraglich.

20 Titel eines 1938 zusammen mit Ernst Bloch verfaßten Aufsatzes.

21 Notowicz, a.a.O., S. 46.

22 a.a.O., S. 45.

23 bis 33 Entfällt.

34 In: Musikblätter des Anbruch, Wien 1925, S. 423.

35 Hertzka war Direktor der Universal-Edition. Bereits am 10. April 1923 wurde die Sonate im Rahmen eines ordentlichen Vereinsabends des „Vereins für musikalische Privataufführungen" in Prag durch Steuermann vorgetragen (vgl. Ivan Vojtech, in: Katalog der Schönberg-Ausstellung Wien 1974, S. 90): der 3. Satz muß also unmittelbar darauf fertig geworden sein.

36 Schönberg, Briefe, S. 75.

37 Die Briefe befinden sich in der Schönberg-Collection der Library of Congress, Washington D. C.

38 Bunge-Gespräche S. 167.

39 Vgl. W. Zobl: Eislers Wirken in Wien während der frühen zwanziger Jahre. Referat vor dem Hanns Eisler-Colloquium in Berlin (DDR) im November 1973.

40 Bunge-Gespräche S. 327. Unter dem Primat der Funktion über den Werkcharakter von Musik war Eisler an einer noch unterentwickelten Disziplin der Musikwissenschaft, die sich mit dem Publikum beschäftigt, sehr interessiert: der *Rezeptionsforschung*. Gerade in den Bunge-Gesprächen forderte er die Erstellung einer Theorie der Musikwirkungen durch Reihenuntersuchungen etc., s. a. Schriften, Bd. 1, S. 187 f.

41 Notowicz, a.a.O., S. 46 f.

42 Vgl. A. Dümling, „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse...": Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung. In: Zeitschrift für Musiktheorie, Stuttgart, 1/1975.

43 Eisler, Materialien zu einer Dialektik der Musik, S. 207.

44 Zunächst den Chor der Siemens-Schuckert-Werke in Floridsdorf „Stahlklang", später den „Karl-Liebknecht-Chor", vgl. Zobl, a.a.O.

45 Notowicz, a.a.O., S. 224.

46 Notowicz, a.a.O., S. 41.

47 Schönberg, Briefe, S. 94 f.

48 Die Zwölftonreihe des „Palmström" blieb für Eisler auch noch später mit Schönberg verbunden; er übernahm sie in eines seiner reifsten Zwölftonwerke, die seinem Lehrer zum 70. Geburtstag gewidmeten „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben".

49 Eisler, Musik und Musikverständnis, in: Rote Fahne 16. 11. 1927.

50 B. Brecht, Arbeitsjournal, 27. 4. 1942.

51 Bunge-Gespräche, S. 269.

52 Alban Berg, Briefe an seine Frau, München-Wien 1965, S. 505.

53 Zu Differenzen kam es auch bei der Programmgestaltung des nach Wiener Vorbild gegründeten „Verein für musikalische Privataufführungen" in Prag, dem Zemlinsky vorstand; vgl. Ivan Vojtech, Der Verein für musikal.Privataufführungen in Prag: Katalog zur Schönbergausstellung, Wien 1974, S. 83—91.

54 Vollständig abgedruckt in: Eisler: Materialien . . . , S. 33 f.

55 Vgl. A. Schönberg, Meine künstlerische Entwicklung. In: Österreichische Musikzeitschrift, 1969, S. 282.

56 Georg Klaus/Manfred Buhr, Philosophisches Wörterbuch, 7. Aufl., Artikel „Individuum", Bd. 2, S. 516, s. a. „Persönlichkeit".

57 Manuskript „Vorwürfe Alban Berg" im Eisler-Archiv.

58 Th. Wiesengrund-Adorno: Hanns Eisler, Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11. In: Anbruch XI, Wien 1929, S. 219—221.

59 bis 63 Entfällt.

64 Vgl. H. H. Stuckenschmidt, Blick in den Spiegel, in: Melos, Nov. 1961, S. 352.

65 Der vollständige Aufsatz ist nachgedruckt im SuF-Sonderheft S. 103—107.

66 Stuckenschmidt-Artikel mit Schönbergs Anmerkungen im Schönberg-Nachlaß.

67 Verfasser dankt Frau Nuria Nono-Schönberg/Venedig für die frdl. Erlaubnis, diesen Text hier erstmals veröffentlichen zu können. In seiner Autobiografie „Die Geschichte meines Lebens" weiß Charlie Chaplin davon zu berichten, daß ihm Eisler die Geschichte mit der Glatze als Anekdote erzählte. Eisler schien sich demnach des Ernstes, mit dem sein Lehrer dies aufgenommen hatte, nicht bewußt gewesen zu sein. (Den Hinweis auf Chaplin verdanke ich Wilhelm Zobl.)

68 Bunge-Gespräche S. 176. Trotz des gespannten Verhältnisses — „jahrelang haben wir uns nicht amal gegrüßt" (Notowicz-Gespräche S. 186) — nahmen sie über die Distanz hinweg immer noch voneinander Notiz: Schönberg besuchte etwa das Außerordentl. Festkonzert 1929 der IGNM in Berlin, dessen 2. Programmhälfte ganz Eislers Werk gewidmet war; er erwarb gerade in dieser Zeit das „Philosophische Wörterbuch" von Eislers Vater.

69 Eisler, Materialien . . . , S. 328.

70 Die Briefe sind abgedruckt im SuF-Sonderheft.

71 Die Datierung ist in der Eisler-Literatur unterschiedlich, doch ist dies das wahrscheinlichste Datum; vgl. die Analyse in diesem Heft.

72 H. Eisler, Musik und Politik, Bd. 1, S. 399 (im folgenden zitiert als HES/Hanns Eisler Schriften).

73 HES S. 398.

74 HES S. 349.

75 HES S. 347.

76 HES S. 347/48.

77 HES S. 341.
78 HES S. 393.
79 Werner Schmidt-Faber, Die Diffamierung atonaler Musik im Dritten Reich. Dokumente, Widersprüche, Reflexe, Rundfunksendung WDR III am 28. 5. 1974, Ms. S. 23, auch in: „Herausforderung Schönberg", Hanser-Verlag München 1974.
80 Brecht, Werkausgabe edition suhrkamp, Gedichte 2, S. 624.
81 Die 2. Phase wird gegen Ende des 2. Abschnitts (Hollywood) des 3. Kapitels nur kurz dargestellt, weil wohl erst die geplante Publikation weiterer Materialien zur Entstehung von „Komposition für den Film" eine ausführlichere Darstellung ermöglichen wird.
81a HES S. 327.
82 HES S. 365.
83 HES S. 297.
84 HES S. 325.
85 HES S. 365.
85a Vgl. HES S. 392.
86 HES S. 324.
87 HES S. 377.
88 HES S. 378. Das Zitat belegt, daß es nicht genügt, das Aufgreifen der Zwölftontechnik in Eislers antifaschistischen Werken damit zu begründen, daß dadurch „bürgerlich-demokratische Schichten des Volkes in den Adressatenkreis dieser Werke einbezogen" wurden (Eisler-Heft Kunst u. Gesellschaft, 1973, S. 148) oder weil es der Inhalt erfordere (S. 152): Eisler wollte in dieser Zeit tatsächlich auch einen neuen Stil schaffen.
89 HES S. 397.
90 HES S. 378. Man hat auf westlicher Seite Eisler seine Vereinfachung der Zwölftontechnik zum Vorwurf gemacht; anders als bei Schönberg seien die Reihen oft hörbar und als thematische Gestalt verwendet. Bei diesen Vorwürfen wird nicht berücksichtigt, daß Eisler es nicht eigens überprüfen mußte, ob die Zwölftontechnik sich für komplizierte Kompositionen eignet. Eisler stellte sich seine Aufgaben nach dem, was er für gesellschaftlich notwendig hielt. Als sicher kann aber wohl gelten, daß es nicht, wie Rudolf Stephan in seinen „Kleinen Beiträgen zur Eisler-Kritik" ausführt, die Faszination des Wortes „Zwölftonreihentechnik" war, die Eisler zur „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen" geführt hat.
90a Vgl. HES S. 315: „Die Sowjetkomponisten klagen im allgemeinen über mangelnde Verbindung mit der westeuropäischen Musik."
91 HES S. 379 ff. Vgl. Eislers Antwort auf Vuataz/Martin, die aber nicht mehr in „Musica Viva" publiziert werden konnte (HES S. 389 f.).
92 HES S. 389.
93 a.a.O.
94 Vgl. Notowicz, Eisler und Schönberg, SuF-Sonderheft S. 90.
95 HES S. 392.
96 Bunge-Gespräche S. 258. Mit Ausnahme der Kammerkantaten, die in Prag zu einem großen Erfolg wurden, konnte er allerdings nicht Erfahrungen mit dem Publikum bei seinen neuen Werken sammeln. Besonders im Fall der „Deutschen Sinfonie" fand die Erstaufführung erst sehr viel später statt.
97 HES S. 394.
98 Notowicz-Gespräche S. 186.
99 Nach Auskunft von Louise Eisler-Fischer/Wien.
100 Schönberg-Briefe S. 213.
101 Bunge-Gespräche S. 169 u. 291. Wenn es Eisler auch finanziell besser ging als Schönberg und in Europa Gebliebenen wie Max Deutsch und Webern,

so ging es ihm doch nie glänzend (vgl. seine Briefe an den Sohn Georg im Eisler-Archiv).

102 Bunge-Gespräche S. 171. Die Hilfe erstreckte sich z. T. auch auf vertretungsweise Übernahme der Kompositionsschüler Schönbergs, z. B. Gunther Schuller.

103 E. Freitag, Rowohlt-Monografie „Schönberg", S. 137.

104 Als Stiedry 1937 in Leningrad Schönbergs Orchestervariationen op. 31 aufführte, nahm auch Schostakowitsch an allen Orchesterproben teil, vgl. Stuckenschmidt, Schönberg, a.a.O., S. 391.

105 Vgl. Brecht, Arbeitsjournal, 2. 8. 1945.

105a Bunge, S. 168.

106 HES S. 273.

107 Jascha Horenstein, Für Hanns Eisler, SuF-Sonderheft, S. 353.

108 Bunge-Gespräche S. 107. Andreas Briner sah kürzlich, Neue Zürcher Zeitung 22./23. März 1975, gar noch eine engere Beziehung zwischen Eisler und „Moses und Aron", nämlich die Darstellung des Gegensatzes Schönberg-Eisler in den Hauptfiguren, dergestalt „daß Schönberg auf den wortgewandten Eisler die Charakteristiken seines Aaron projizierte".

109 R. Stephan, Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik, S. 66.

110 Die Fortsetzung der Tagebucheintragung bei Brecht, sein Verspotten einer immanenten Entwicklung der Musik, relativiert allerdings seine Forderung einer l'art pour l'art. Außerdem ist es hinlänglich erwiesen, daß die Kulturindustrie auch zur Integration des Bizarrsten, Individuellsten fähig ist; ein Boykott der Kulturindustrie ist deshalb praktisch unmöglich. Brecht lag es fern, die „Vierzehn Arten" als autonome Musik zu loben, weshalb Eisler sogleich versuchte, sie ihm durch die Metapher „Regen gleich Trauer" mit mehr oder weniger Erfolg schmackhaft zu machen; vgl. auch Arbeitsjournal 5. 4. 1942.

111 Schönberg, Briefe, S. 221.

112 a.a.O., S. 211.

113 Denkbar ist, daß Schönberg in den USA unter anderen Bedingungen noch mehr tonale Kompositionen geschrieben hätte, da er bemerkte: „Als ich 1933 nach Amerika kam, konnte ich mein Handelszeichen (!,AD) nicht wechseln. Ich war der Mann mit dem ‚System der chromatischen Leiter'." (Zitiert bei E. Freitag, S. 139.) Erst kürzlich wurden quasi tonale Werke Schönbergs aus der Zeit um 1930 bekannt, so ein Fragment für Violine und Klavier in D-Dur, auch Skizzen zu einem D-Dur-Klavierkonzert vom März 1933. Auf heftigen Widerstand stieß die These des dänischen Schönberg-Forschers Jan Maegaard, Schönberg hätte damit einen gemäßigten Stil erproben wollen, der ihn musikalisch auch den Faschisten hätte akzeptabel werden lassen.

114 Schönberg, Briefe, S. 216.

115 Hanns-Werner Heister, Zum politischen Engagement eines Unpolitischen. In: Die Herausforderung Schönberg, hgg. v. Ulrich Dibelius, München 1974. Die antifaschistische Tendenz der Komposition wird relativiert, wenn man die Verlegenheit Schönbergs seinem Verleger gegenüber berücksichtigt: er bezeichnete die Textwahl nicht als politische Intention, sondern als künstlerische Eingebung; nicht er habe den Byron-Text ausgesucht, sondern dieser ihn. Daß Eisler, der die Ode einstudierte, Schönberg in der Komposition bestärkte, ist nicht auszuschließen. (Vgl. H. H. Stuckenschmidt, Schönberg. Leben — Umwelt — Werk. Zürich 1974, S. 416 u. 420). Auch die konsonante Reihenbehandlung steht Eislers Intentionen sehr nahe.

116 Zitiert bei Willi Reich, Schönberg, S. 244.

117 Zitiert im Ausstellungskatalog, a.a.O., S. 54.

118 Adorno verhält sich in der Frage der „Nebenwerke" merkwürdig zwiespältig; obwohl er von der neuen Musik fordert, daß sie „auch noch von der

Zwölftontechnik sich emanzipiert", bezeichnet er das nichtdodekaphone Spätwerk Schönbergs zunächst zitierend als „Nebenwerke"; wer meinte, Adorno distanziere sich damit von dieser Wertung, sieht sich getäuscht: im weiteren Fortgang werden die „Nebenwerke" zu Nebenwerken ohne Anführungszeichen (Philosophie der Neuen Musik, 1958, S. 110—118).

119 H. Eisler, Komposition für den Film, S. 47.

120 Günther Mayer, Zur Dialektik des musikalischen Materials, in: Alternative 69, S. 248.

121 „Auch in mir lebt der heiße Wunsch nach Tonalem oft genug auf, und dann muß ich diesem Drang nachgeben. Komponieren ist ja: einem inneren Drang gehorchen." Schönberg, Briefe, S. 267.

122 Bunge-Gespräche, S. 193. Wie Albrecht Betz vor dem Eisler-Colloquium 1973 berichtete, hat Eisler auch in den USA, unter dem Pseudonym John Garden, Kampflieder geschrieben.

123 Zitiert bei Willi Reich, a.a.O., S. 292.

124 Schönberg, Briefe, S. 206.

125 Vgl. G. Mayer, a.a.O., S. 247 f.

Hartmut Fladt

Eisler und die neue Sachlichkeit

Eislers Auseinandersetzungen mit dem Phänomen „Neue Sachlichkeit" sind — deutlich unterschieden von den Bestrebungen anderer Komponisten dieser Phase — auf mehreren Ebenen geführt worden: der politischen, der ästhetisch-theoretischen, der künstlerisch-kompositorischen des eigenen Werks. Obwohl sie nur als Einheit verstehbar sind, sollen diese Ebenen partiell doch analytisch getrennt werden; einige Widersprüche in Reaktionen und Maßnahmen Eislers sind so präziser zu erfassen. Um eine möglichst umfassende Beurteilung zu erreichen, müssen zunächst Haupttendenzen der Bewegungen in Basis und Überbau dargestellt werden, an denen gemessen die Haltungen Eislers deutlicher hervortreten.

I.

Der Begriff „Neue Sachlichkeit" deckt wesentlich Überbauerscheinungen in der relativen Stabilisierungsphase des Kapitalismus in Mitteleuropa, die (mit geringfügigen Unterschieden in einzelnen Staaten) die Jahre 1924 bis 1929 umfaßt. Dabei sind — besonders in künstlerischen Produkten — vorausnehmende Ideologeme und Stilzüge durchaus zu beobachten; ebenso kommen bis etwa 1933 charakteristische neusachliche Werke nach. Sie gehen aus von den starken politischen und ökonomischen Kräften des Kapitalismus, die vor der endgültigen Befestigung von 1923—24 auf eben dieses Ziel hin arbeiteten, ebenso (nach 1929) von denen, die trotz der Weltwirtschaftskrise sich nur schwer oder nicht von der Politik und von den Vorstellungen der Balance, der scheinbaren Stabilität, der „Sozialpartnerschaft" zu trennen vermochten. Einsichten über Zusammenhänge von Basisbewegungen und Überbauphänomenen dieser Phase sind (trotz vieler Einseitigkeiten und Verkürzungen) der Dissertation Helmut Lethens[1] zu verdanken. Gerhard Voigt[2] lieferte in seiner kritischen Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Lethen und Schmied[3] weitere Gesichtspunkte für eine umfassendere Einschätzung der Neuen Sachlichkeit. Viel mehr als eine knappe Bestandsaufnahme von Ergebnissen kann an dieser Stelle nicht geleistet werden; erweitert wird die Rekapitulation durch die Beschreibung neusachlicher Phänomene in der Musik.

Der I. Weltkrieg und Inflationen hatten zur Befestigung und radikalen Ausdehnung des Monopolkapitalismus geführt, gleichzeitig zu seiner immer engeren Verflechtung mit dem Staatsapparat. Der politischen Konsolidierung (Unterdrückung revolutionärer Bewegungen, Abwehr von Putschversuchen) folgte die wirtschaftliche; nach der Überwindung von Inflationen ermöglichten besonders Kapitalexporte aus den USA, z. T. über den Staat gelenkt (etwa Dawes-Plan), Produktivitätssteigerungen, Modernisierungen des Produktionsapparates, Konkurrenzfähigkeit auf dem Weltmarkt. Verstärkte Monopolisierungen trugen zur Intensivierung von Produktion und

Ausbeutung bei, bewirkten ebenso latente Arbeitslosigkeit. Sozialdemokratien bemühten sich, als „Ärzte am Krankenbett" den Kapitalismus, die „Republiken" zu reformieren; Ausgangspunkt war die Herrschaft der scheinbar objektiven, nicht-ideologischen, auf Technik und Organisationsprobleme reduzierten Ökonomie über die Politik, dargestellt als Sachzwänge einer „modernen Industriegesellschaft". Damit verband sich die Forderung nach einem Ausgleich zwischen den Klassen, nach Sozialpartnerschaft. Soziale Hierarchien der Vorkriegszeit überlebten in einer ungehinderten Restauration, an der die — gespaltene — Arbeiterklasse nichts zu ändern vermochte.

Die politische, ökonomische, ideologische Verunsicherung hatte schon vor der endgültigen Konsolidierung eine Flucht in die Sachwerte bewirkt. Die harte Ding- und Wertwelt, neue Ordnungsvorstellungen, das handfest Brauchbare rückten für das inflationsgeschädigte Bürgertum, für die von Proletarisierung bedrohten Kleinbürger, die immer bedeutsamere Angestelltenschicht in den Vordergrund. Dieser Prozeß (dazu die sozialdemokratische Stabilisierungspolitik) verband sich nahtlos mit den Intentionen des Monopolkapitals; die „Sachzwänge" der neugeordneten Produktion entfalteten einen „technologischen Schleier", einen „Fetischismus der Mittel"[4], Vorstellungen vom herrschaftsfreien Raum des Technischen. Mit solchen „Entideologisierungs"-Versuchen hielt der Geist der abstrakten Sachlichkeit Einzug. Maschinen- und Ingenieursromantik, Technikgläubigkeit waren die Folge, mit den Rationalisierungen kam eine neue, abstrakte Rationalität. Zusammen mit dem Kapital wurde aus den USA der „humane Kapitalismus" des Henry Ford importiert. Politische Verantwortlichkeit erschöpfte sich weitgehend in der Scheinobjektivität praktischer Organisationsprobleme.

Die neuen, dominierenden Bewußtseinsinhalte der bürgerlichen Kunst waren gänzlich an Sachlichkeit, Objektivierungsbestrebungen, neuer Rationalität, Konstruktivismus orientiert. Neben diesem aktiven Abstützen der veränderten Überbauverhältnisse tauchten — durchaus anders motivierte — neusachliche Bestrebungen bei primär linksbürgerlich eingestellten Künstlern auf, die vor der Konsolidierung auf der Seite der Revolutionen gestanden hatten; vor den neuen alten Herrschaftsverhältnissen flüchteten sie in scheinbar ideologieindifferente Sujets, Materialien, Objekte, Techniken. Expressionismus und Neue Sachlichkeit zeigten, obwohl nach außen scharf getrennt, dennoch gemeinsame Grundlagen. Subjektivismen, Selbstbespiegelungen, Ängste, Ungegenständlichkeit auf der einen Seite, auf der anderen der abstrakte Objektivismus, handfest-sicher, der seine Gegenstände und Verfahrensweisen jedoch aus ihren übergreifenden Zusammenhängen löste und damit wiederum subjektiv interpretierte: beide Pole solcher Realitätsbewältigung entwachsen idealistischen Anschauungen. (Typisch für diese Ambivalenz ist die Erfolgsoper „Maschinist Hopkins" von M. Brand [1928], in der neusachliches Inventar aus der Produktionssphäre expressionistisch dargestellt, mit animistisch-unbegreiflichen Zügen ausgestattet wurde.) Dennoch können Objektivierungsbestrebungen, Rationalität, Betonung des Machbaren, des Planens und Sachlichkeit nicht als grundsätzlich verdächtig hingestellt werden. Entscheidend bleibt die Art und das Ziel ihrer Verwendung. Indifferenter Selbstzweck neusachlicher Kunst-

produktion kennzeichnete die bürgerlich-liberale Avantgarde mit ihrem bornierten Abziehbild-Realismus, ihren Genre-Bildern in Literatur und Bildender Kunst, romantischen Darstellungen der Produktionssphäre, modisch-leeren Funktionalismen (partiell im Bauhaus), ihren spielfreudigen, motorischen Gebrauchsmusiken und musikalischen Materialexperimenten. Ebenso aber konnten Elemente der Neuen Sachlichkeit dazu eingesetzt werden, die Abhängigkeiten und widersprüchlichen Beziehungen von Dingen, Subjekten, Produktivkräften, Produktionsverhältnissen durchschaubar zu machen. Linksbürgerliche und kommunistische Künstler benutzten gleichermaßen neusachliche Errungenschaften, die aufklärerische, realistische und agitatorische Funktionen zu erfüllen vermochten.

Konsolidierungen auf dem Gebiete der Musik erfolgten im organisatorischen ebenso wie im kompositorischen Bereich. Der Musikbetrieb stabilisierte sich, und mit der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, der Einrichtung der Donaueschinger Musiktage fand auch die Avantgarde organisatorische Befestigung. In den Werken selbst manifestierten sich die neuen Bewußtseinsinhalte, musikalisch immanent (in Material, Struktur, Ordnungsprinzipien) wie in auskomponierten Sujets. Wo zuvor Irrationalismen, atmende, vegetabilische Expressivität vorherrschten, ein quasi animistisches „Triebleben der Klänge", symbolbefrachtete, psychologisch-subjektivistische Sujets, da rückten nun das Machen und das Machbare, das rationalisierte Organisieren in den Vordergrund, die Brauchbarkeit indifferenter Materialien, Sujets des Alltags. Den äußeren Konsolidierungen entsprachen Konsolidierungen der Verhältnisse auch im Inneren der Werke, die durch ein genau kalkuliertes Disponieren von musikalisch Einzelnem zu einem nachprüfbar Stimmigen erreicht werden sollten. Gerade die neu entwickelte, zum Teil aber nur technizistisch gebrauchte Zwölftontechnik ist Teil des gesellschaftlichen technologischen Schleiers, des Fetischismus der Mittel und Verfahren. Ebenso wurde die scheinbar heile Welt traditioneller Formtypen (Sonatenform, Rondo, Suitensätze) abstrakt mit dem neuen Material verbunden, ihm übergestülpt. Damit ergaben sich direkte Anknüpfungspunkte zum Neoklassizismus, der zwar schon vor der Neuen Sachlichkeit und unter anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen entstanden war, jedoch neusachlichen Bestrebungen entgegenkam und auch durch sie noch modifiziert wurde. Geschichtlich sedimentierte Implikationen des Materials und der Formen verflüchtigten sich, Stilkopien wurden als Masken herbeizitierbar, leere Formgehäuse sollten neue Inhalte tragen. Trotz aller Begrenztheit, der Indifferenz semantischen und damit letztlich auch politischen Gehalten gegenüber, der Fluchtbewegung ins abstrakte Herstellen zeigten neusachliche Bestrebungen Fortschritte gegenüber der expressionistischen Phase. Auseinandersetzungen mit der gesellschaftlichen Realität stellten sich in ihrer Gesamttendenz (in vielen Werken explizit) konkreter und verständlicher dar; besonders aber die Momente des Planens und der konstruktiven Rationalität — die Spontaneität und Expressivität nicht ausschließen — erwiesen sich auch in der Musik als Vorbedingungen vernünftigen Produzierens.

Bezeichnend für die Vorstellungen von abstrakter Brauchbarkeit auch heterogenster Materialien war das Eindringen von Unterhaltungsmusik-Elementen in die Sphäre der „autonomen Werke". Von der Funktion des

bloßen antibourgeoisen Spaßes (wie häufig beim frühen Hindemith, Křenek und anderen) befreit erwiesen sie sich etwa im Song-Stil Weills und Eislers als massenwirksames, kritisches Potential, das seine Wirksamkeit gerade aus der direkten Konfrontation mit Partikeln der avantgardistischen und der traditionellen Kunst-Musik bezog. Paul Hindemith,kompositorischer Protagonist der changierenden Neuen Sachlichkeit, dehnte seinen Begriff von Gebrauchsmusik so weit aus, daß neben spielfreudigen Konzerten und Kammermusiken, großen und sketchartigen Opern, Kinder- und Laienmusik auch die Zusammenarbeit mit Brecht stand (Badener Lehrstück vom Einverständnis). Verblüffend zu beobachten bleibt, wie rasch sich bürgerliche und linksbürgerliche Komponisten nach Beginn der Weltwirtschaftskrise von neusachlich-objektivistischen Prinzipien der „Entideologisierung" entfernten und, je nach politischem Bewußtsein akzentuiert, erneut weltanschaulich befrachtete Inhalte verarbeiteten. Drei repräsentative Beispiele für einen Wandel innerhalb weniger Jahre sollen diese generelle Entwicklung dokumentieren: Schönberg (Von Heute auf Morgen, Alltags- und Ehegeschichte von 1928 — Moses und Aron. Bekenntnisoper von 1930/32), Hindemith (Neues vom Tage, Opernspaß mit Alltagsrequisiten von 1929 — Das Unaufhörliche, Weltanschauungsoratorium nach G. Benn, 1931), dagegen Bartók (IV. Streichquartett, weitgehend noch avantgardistische Materialorganisation als Selbstzweck, 1928 — Cantata profana, materialistisch-pantheistischer rumänischer Volkstext, Volksmusikintonationen, intendierte breite Verständlichkeit, 1930).

II.

An Rezensionen, programmatischen Aufsätzen, Essays, Vorträgen lassen sich Grundsätze und Veränderungen der ästhetisch-theoretischen Positionen Eislers zeigen. Immer reagieren sich wandelnde Beurteilungen neusachlicher Phänomene auf politische Ereignisse; neu gewonnene Erfahrungen, ein erweitertes Realitätsbewußtsein und objektive Erfodernisse des Kampfes trugen zu solchen Modifikationen bei. Grob zu unterscheiden sind drei Phasen: die primär linksbürgerliche Orientierung der Wiener Zeit bis 1925, die Berliner Jahre in der KPD bis 1933, der Kampf um eine breite antifaschistische Einheitsfront in den Jahren des Exils.

In Wien 1925[5] verteidigt Eisler generell die neuen Inhalte und Techniken gegen das Unverständnis eines bürgerlichen Publikums, das jeder Auseinandersetzung mit der Gegenwart durch die Flucht in die — scheinbar — heile Kunsttradition aus dem Wege zu gehen versucht. Am Beispiel der Orchesterkomposition „Pacific 231" von A. Honegger (1923), deren Gegenstand Bewegungsabläufe einer schweren Schnellzuglokomotive sind, wird verdeutlicht, daß gerade Formen der Gegenwartsbewältigung — auch bei den großen Komponisten der bürgerlichen Tradition — gehaltliche Substanzen bestimmen. Wie aber, mit welchen Intentionen diese Gegenwart dargestellt wird, darüber urteilt Eisler nach seiner Übersiedlung nach Berlin, seinem Eintritt in die KPD (1926) immer schärfer.

Ernst Křeneks „Jonny spielt auf", Erfolgsoper einer eleganten Neuen Sachlichkeit mit wahllos-indifferenten musikalischen Mitteln (u. a. Jazz-Elemente neben Puccini-Anklängen), wird 1927 gnadenlos verrissen. „Die

Oper ist trotz des mondänen Aufgusses ein genauso breiiges, kleinbürgerliches Stück wie die meisten Opern der modernen Komponisten. Trotz Autos und Lokomotive nichts von unserer Zeit, nichts, was uns interessiert und fesselt."[6] Den Begriff „Neue Sachlichkeit" nimmt Eisler erstmals in einem kritischen Rückblick auf das Jahr 1927 auf.

> „Die neuen Werke, die in den Sinfoniekonzerten und Kammermusikveranstaltungen auftauchten, zeigten, daß die Moderichtungen der übrigen Künste auch in die Musik eingedrungen sind. Die ‚neue Sachlichkeit', die Genosse Durus hier (in einem Artikel der Roten Fahne, der Verf.) sehr treffend als ‚bornierten Realismus' bezeichnet hat, fängt an, auch in der Musik ihr Unwesen zu treiben. Die intelligentesten unter den jungen Komponisten, die mehr oder weniger klar spüren, daß sie nichts, gar nichts zu sagen haben, erklären: Wir wollen keinen Ausdruck mehr in unserer Kunst. Das Pathos Beethovens ekelt uns an. (Es ist bezeichnend, wie auch in der Kunst die Bourgeoisie ihre revolutionäre Vergangenheit verleugnet.) Weg mit dem Gefühl! Schluß mit der Romantik! (Ein Begriff, den sie gar nicht verstehen.) Musik soll nur ein tönendes Spiel sein, sie soll die Spielfreudigkeit des Interpreten anregen und dem guten Bürger eine angenehme Zerstreuung verschaffen."[7]

Die Phänomene der borniert-realistischen Wirklichkeitsausschnitte, der Schein-Entideologisierung, hier noch lediglich konstatiert, werden 1928 in aller Schärfe mit ihren gesellschaftlichen Ursachen analysiert. Anlaß ist eine Renzension von Hindemiths Oper „Cardillac"; Eisler bringt bereits in der Überschrift Basis- und Überbauverhältnisse auf ihren Begriff: „Relative Stabilisierung der Musik".

> „Hier wünscht anscheinend eine kleine Schicht von Künstlern aus der Gegenwart so auszutreten, wie man aus der Schule austritt. Hier wirkt die Hilflosigkeit gegenüber der Situation ihrer Klasse geradezu tragisch. Aber: der moderne Musiker bejaht ja alle technischen Errungenschaften der Gegenwart. Er benützt sie. Er liebt die Großstadt, ihren Lärm, er ist verliebt in den präzisen Rhythmus der Maschinen. Nur die Menschen, die diese Maschinen bedienen, interessieren ihn nicht. Und in seiner Kunst strebt er den höchsten Grad der Ausdruckslosigkeit, der Objektivierung an. Hinter diesen ganzen unklaren Phraseologien, hinter dieser anscheinend so radikalen Fortschrittlichkeit, hinter dieser Abkehr von Sentimentalität des Natur- und Liebeserlebens steckt aber nichts als der Kleinbürger, der mit einem Trick dem Schicksal seiner Klasse entfliehen will. Der bürgerliche Musiker, auf der Suche nach einem Inhalt seiner Kunst, propagiert, da er keinen findet, die Inhaltslosigkeit als Zweck und Sinn seiner Kunst. Unfähig, die gesellschaftliche Situation zu verstehen, schreibt er Musik, die über alles Menschliche erhaben ist."[8]

Knapper, sezierender, treffender kann die höchst politische Entpolitisierung der liberalen Avantgarde kaum beschrieben werden, ebenso der Widerspruch zwischen wirklichkeitsnahen, „zeitgemäßen" Ansprüchen und der Flucht vor jeder — auch der künstlerischen — Verantwortung, die mit der Aufdeckung realer gesellschaftlicher Zusammenhänge in den Werken verbunden werden müßte. Daß aber dennoch ein Teil der neusachlichen Avantgarde zum Bündnispartner zu werden vermag, stellt Eisler nur wenig später fest[9]; scharfe Kritik wird so nicht zum bloßen Verurteilen und gibt

den eigenen kulturpolitischen und politischen Bestrebungen eine breitere Grundlage. Nachdem der Leerlauf des Musikbetriebs, die Illusionen und die radikale Isolation der Avantgarde beschrieben worden sind, fährt Eisler fort:

> „Ein Teil der Jungen macht allerdings nicht mehr mit. Sie machen alle Anstrengungen, um richtig zeitgemäß zu sein, verzichten mehr oder weniger auf die absolute Musik und wenden sich der Bühne zu. Tritt aber zu ihrer Musik das Wort, die Handlung, dann sehen wir aber erst recht, wie völlig unzeitgemäß gerade diese jungen Komponisten sind. So hat man erst jetzt auf einer Deutschen Opernbühne eine Menge sinnreicher Erfindungen wie Lokomotive, Automobil, Kinematograph, Radio etc. entdeckt, die, wie uns versichert wird, durch ihre Nützlichkeit allgemeines Aufsehen erregt haben. Aber man sollte sich darüber nicht lustig machen. Das ist ja immerhin schon etwas, und wenn diese jungen Komponisten sehr fleißig sind, so werden sie vielleicht einmal bemerken, daß diese Menschen keine homogene Masse bilden, sondern in Klassen geteilt sind und daß sie Miterlebende des gigantischsten sozialen Kampfes der Menschheitsgeschichte zu sein scheinen. . . . Tretet endlich aus eurer geistigen Isoliertheit heraus und interessiert euch für alles, nicht nur für das Nachtlokal und den Sport, für den ihr euch ja doch nicht so recht interessiert, vergeßt nicht, daß die Maschinen ausschließlich dazu da sind, um die Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen. Wenn ihr beim Komponieren das Fenster aufmacht, so erinnert euch, daß der Lärm der Straße nicht Selbstzweck ist und von Menschen erzeugt wird. Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten. Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen. Versucht, eure Zeit wirklich zu verstehen, aber bleibt nicht bei bloßen Äußerlichkeiten hängen. Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wieder entdecken." [10]

Bis in die Gegenwart hinein (mit ihren Erscheinungen eines partiell wiederum bornierten Realismus) hat dieser Appell nichts an Aktualität verloren. Fähige bürgerliche Komponisten fanden (Erfolge der aktiven Bündnispolitik vor 1933) und finden Wege zum Bündnis mit der Arbeiterklasse. Gerade in der Einheitsfront gegen den Faschismus, der mit seinem pseudorealistischen Bombast die Wirklichkeit verkleisterte, waren avantgardistische Mittel — kritisch eingesetzt — hervorragend brauchbar:

> „Es ist klar, daß moderne Musik, die kapitalistische Zustände in all ihrer Häßlichkeit und Verworrenheit widerspiegelt, für diese Zwecke des Volksbetrugs weniger geeignet ist, denn sie sagt zu viel über die Fäulnis und Zersetzung unserer Zeit aus." [11]

1937, in Kooperation mit Ernst Bloch[12], faßt Eisler rückblickend Wesen, Grenzen und fortschrittliche Züge der Neuen Sachlichkeit zusammen:

> „Sehr viel anders, anpassender hat die Avantgarde nach dem Krieg sich mit der kapitalistischen Umwelt auseinandergesetzt. Statt der hitzigen, fettmachenden Kost der Romantiker (zu denen cum grano salis auch die Vorkriegsavantgarde gehört) kamen die eisgekühlten Drinks, die schlankmachenden Gemüseplatten der neuen Sachlichkeit, die den hygienischen Lebensverhältnissen der Oberen Zehntausend entsprachen. Statt des Ringens um eine Weltanschauung kam der Pragmatismus der modernen Industrie,

> frei von Mystik, von großen Gefühlen, darum herum ein Ensemble neugeschnittener Dinge, Sitten und Gebräuche. Ich erinnere an Bauhaus, Stahlmöbel, Gummibaum, Kakteen, Morgentraining, motorisch laufende Musik, Liquidierung des literarischen Pathos. . . . Ich erinnere mich, damals herrschte Jubel, daß die neue Sachlichkeit die modernen Lebensformen so stählern ausdrücke. Aber der Fortschritt war erkauft mit einer eisigen Fremdheit gegen den realen Menschen, den leidenden und kämpfenden Proleten. Es war der schnöde ‚Herr-im-Haus-Standpunkt', der dem werktätigen Volk die kalte Schulter zeigte. Zugegeben, in dieser Etappe der Entwicklung wurde neues künstlerisches Material losgebrochen, auch eine Menge neuer Methoden ausprobiert, die für die Entwicklung der Kunst von großer Bedeutung werden können. Aber die wirkliche Avantgarde sieht heute ein, daß das Zeitalter der Studios und des dauernden Experimentierens vorüber ist. Das neue Material muß sich heute an den neuen Inhalten bewähren und für die sozialen Aufgaben brauchbar sein. Daß das möglich ist, hat eine neue Avantgarde bereits bewiesen. So finden wir in der Malerei, in der Musik, in der Literatur, im Theater, im Film eine wachsende Zahl von Bemühungen, mit den kühnsten Mitteln die Interessen der Massen zu vertreten und zu fördern." [13]

Die so praktizierte Volksfrontpolitik verdeutlicht, wie notwendig die Auseinandersetzung mit neuentwickelten Inhalten, Materialien und Formen der Avantgardekunst ist (vgl. auch die Expressionismus-Debatte), wie sinnlos eine abstrakt-schlichte Etikettierung als bürgerliche oder kleinbürgerliche Verfallserscheinung und Realitätsverfälschung. Die produktive Aneignung und Weiterentwicklung von konkret widerspiegelnden Elementen, von Fortschritten in Material und Materialbeherrschung erweitert und schärft die Mittel einer realistischen und umfassenden fortschrittlichen Kunst.

III.

Eben diese Einsicht bestimmt — teilweise widersprüchlich — auch die kompositorischen Maßnahmen Eislers in der Phase einer allgemein blühenden objektivistischen Neuen Sachlichkeit. Die scharfe theoretisch-politische Abrechnung mit ihrer Ideologie (s. o., „Relative Stabilisierung der Musik") während der KPD-Kampfzeit verbindet sich mit einem Adaptieren der von ihr neuentwickelten musikalischen Errungenschaften. Die Bekämpften liefern so einen Teil der Mittel des Kampfes. An einigen Werken soll die radikale Verschiebung der Zweck-Mittel-Relation verdeutlicht werden.

Neusachliche und neue — immer konkretere — politische Elemente dringen parallel zueinander in die Kompositionen ein. Der antisubjektivistische Gebrauchsaspekt ist erstmals in den „Zeitungsausschnitten" op. 11 (1925/26) für Gesang und Klavier und dem „Tagebuch des Hanns Eisler" op. 9 (1926) für Frauenterzett, Violine und Klavier zu beobachten. Die Texte entsprechen der Alltags- und Gebrauchslyrik bzw. -prosa einer linksbürgerlichen Neuen Sachlichkeit, benutzen und verfremden vorgefundenes Material (Annoncen, Kinderlieder und -verse „aus der Gosse" [14] etc). Eisler nahm mit op. 11 „Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik" [15], ohne dabei zu einem schlichten épater le bourgeois Zuflucht zu nehmen, das —

obwohl strikt bürgerliches Phänomen — seinen Standpunkt als über den Klassenantagonismen schwebend einschätzte.

> „Es ist Lyrik, nur die Lyrik hat, wie gesagt, gewisse Beschädigungen durch den Krieg bekommen. Sie ist nicht mehr die Schubertsche Lyrik. Sie hat gewissermaßen blasse Wangen und seltsame Zustände, obwohl doch alles noch in Ordnung ist, die sorgfältige Art der Klavierbegleitung und die schöne Melodie; das ist noch alles da. Nur ein bißchen ... weiß der Teufel, da hat jemand was dran gedreht. Nämlich nicht ich." [16]

Die musikalischen Mittel orientieren sich noch an der selbstverständlichen Tradition einer einheitlichen Stilistik. Der Zweck bestimmt noch nicht die Selektion des Materials; Eislers Ziel ist noch nicht semantisch-stilistische Vielfalt im Dienste höchster Eindeutigkeit und Verständlichkeit der Aussagen. Text und Musik sind jedoch schon vielfach antithetisch eingesetzt. Einfühlende Verdoppelung von Inhalten weicht fortschreitend einer kritischen Distanzierung. Nicht nur die Texte geraten so durch die Musik in ein helleres Licht, sondern ebenso die musikalischen Mittel aus dem Umkreis der Schönberg-Schule durch die handfesten und enthüllenden textlichen Dokumente. Ansätze zu einer charakteristischen Vielfalt der materialen Ebenen fallen im 1. Lied, „Mariechen", auf: für die Darstellung der Sphäre „Deutscher Männerchor" verläßt Eisler den geschlossenen stilistischen Raum, er benutzt abgegriffene tonale Klischees aus dem späten 19. Jahrhundert. Gleiches gilt für eine Passage in der Heiratsannonce eines Grundbesitzers (Nr. 8), in der zu den Worten „suche ... kein Vermögen" eine gefühlvoll abkadenzierende Quintschrittsequenz auftaucht.

Mit dem „Tagebuch" op. 9 liefert Eisler eine kritische Selbsteinschätzung, die — noch immanent — das Verhältnis zur Schönberg-Schule reflektiert. Gegen deren Vorstellungen einer radikal autonomen Kunst werden hier prosaisch-alltägliche Bemerkungen (zum Teil Randbemerkungen) in Versen über eigene Situationen in eine Musik umgesetzt, die (wie in op. 11) vom Text her distanzierend durchleuchtet wird. Einige Passagen beziehen sich direkt auf das Verhältnis zu Schönberg, von dessen künstlerischer Ideologie sich Eisler kurz zuvor programmatisch losgesagt hatte. Schönbergs Reaktion nun (er nannte Eisler einen „mit Modeworten vollgepfropfte(n) ... Bürgerknabe(n)" [17]) ist Gegenstand der ironischen Glosse „Depression": „Wenn man ein dummer schlechter Bürgerknabe ist: O wie alles häßlich ist! Wenn ich einst geh' zur ewigen Ruh', deckt mich mit Notenpapieren zu!" Die Isolation des avantgardistischen bürgerlichen Künstlers, von ihm selbst (vgl. Schönberg, aber auch Adorno) als Zwangsresultat einer „Wahrhaftigkeit" verstanden, stellt sich als freiwillige Selbstbestattung dar. Auch hier verläßt Eisler den geschlossenen stilistischen Raum; zur Charakterisierung der Schein-Depression benutzt er die abgegriffene Gleichsetzung Trauer = moll. Die Molldreiklänge vermitteln Gesten von falscher Emphase und von Rührseligkeit. Im direkt folgenden „Guten Rat" erscheinen musikalische Zitate: auf die Worte „sprich nicht so viel von deinem Leid in dieser verdammt intressanten Zeit! Frisch sein! Die Augen auf statt zu!" wird im Klavier-Baß die „Internationale" durchgeführt. Bei „Sonst decken wir dich heute noch mit Notenpapieren zu!" taucht andeutungsweise das Quartenmotiv aus Schönbergs erster Kammersinfonie auf, das sich hier

gleichzeitig als Abspaltung und Sequenzierung des Quart-Auftakts der „Internationale" präsentiert. Neusachliche Grundhaltungen (der Gebrauchsaspekt in und Distanzierungen von Texten und Musik) entfernen sich zunehmend von der neusachlichen Ideologie einer objektivistischen Selbstzweckhaftigkeit.

Ein weiterer Schritt auf dem Wege zu einem Realismus, der Objektives widerspiegelt, vorgefundenes divergierendes Material benutzt und dabei die eigene Ideologie als vermittelt deutlich macht, sind die Vier Stücke für gemischten Chor op. 13 (1928). Der Chor wendet sich („Werte Anwesende!") direkt an das Publikum; die imaginären Grenzen des Werk-Begriffs, des integralen und nur immanent stimmigen Ganzen fallen. Parodien im 1. Stück „Vorspruch" — Kirchenglocken, Der grüne, grüne Wald, Liebeslieder — zitieren abgenutztes Material, dessen inhaltliche Fixierung gewöhnlich dazu beiträgt, sich von der Wirklichkeit, den Forderungen des Tages, des Kampfes abzuwenden. Dagegen gesetzt wird der Appell des homophonen, blockartigen „Internationale"-Zitats. Auffällig ist (in Partien ohne parodistische Funktion) eine Hindemith-Nähe der Melodik und Harmonik. Polydiatonik, Quarten, Quinten, Sekunden kennzeichnen weitgehend das Satzbild in Vertikale und Horizontale; die bis op. 11 dominierende Chromatisierung wird eingeschränkt. Gegen eine vagierende Materialbehandlung setzen sich neue Elemente und Vorstellungen von Ordnung, des Festen, Kräftigen und Brauchbaren durch, die sich auch in einem neuen Tonalitätsbewußtsein zeigen. Neusachliche Prinzipien des Konstruktivismus und der Montage (auch vom Film beeinflußt) verwendet Eisler im 4. Stück, „Kurfürstendamm". Doch die neuen Mittel stehen ganz im Dienste des Zwecks, der Verdeutlichung von Inhalten. Gesprächsfetzen, Rufe, die Betriebsamkeit und der hohle Leerlauf bürgerlichen Amüsierverhaltens werden in ihrer beziehungsvollen Beziehungslosigkeit neben- und übereinander montiert, musikalisch in verschiedenen gleichzeitigen Ebenen (vermischt mit Elementen der kommerziellen Unterhaltungsmusik) dargestellt. Polydiatonische Segmente haben nun auch ihr inhaltliches Korrelat.

Waren die 4 Chorstücke noch Darbietungsmusik für Linksbürgerliche und das Proletariat — von einem Arbeiterchor kaum realisierbar —, so rückt von den Männerchören op. 14 (1928) an die Brauchbarkeit, Aufführbarkeit durch das Proletariat mehr und mehr in den Vordergrund. Dieser Zweck bewirkt eine Zurücknahme von zu komplexen, auf Massenbasis unbrauchbaren musikalischen Mitteln. Kompositorische Errungenschaften bleiben dabei jedoch nicht auf der Strecke, sondern gehen — bei einfachem, kräftigem, verständlichem Material — in die Art der Materialbehandlung ein. Was Eisler verbal bekämpfte, die neusachliche Antiromantik (vgl. oben, Anmerkung 7), wird von ihm selbst in op. 14,2, „Kurze Anfrage" (Lied der Arbeitslosen) praktiziert; seine Anweisung lautet: „Dieses Lied singt man eigentlich am besten so: Zigarette im Mundwinkel, Hände in den Hosentaschen, lässige, etwas gebeugte Haltung, leicht gröhlend, damit es nicht zu schön klingt und niemand erschüttert wird."[18] Proletkulttendenzen sind dabei unübersehbar, doch haben sie durchaus aufklärerische Funktion.

Jazz- und Unterhaltungsmusiktypen erhalten im Songstil eine wesentliche Bedeutung, ohne sich — wie bei neusachlichen Komponisten — im

Zweck des bloßen Spaßes, der Hemdsärmeligkeit zu erschöpfen. Demaskierungen und breiteste Verständlichkeit gehen eine nahtlose Verbindung ein. Semantische Eindeutigkeit erzielt Eisler durch die montagemäßige Konfrontation dieser Grundtypen mit Partikeln traditioneller und avantgardistischer Kunst-Musik. Damit abstrakt vergleichbar sind die Praktiken des neusachlich orientierten Neoklassizismus: Partikel verschiedenster historischer, stilistischer Herkunft und divergierender Gattungen werden dort weitgehend indifferent miteinander gekoppelt. Gerade die angestrebte Zwecklosigkeit aber kennzeichnet borniertes Verhalten gegenüber dem realistischen Eislers.

Das Problem der Aneignung bewahrenswerter, Allgemeingut gewordener Elemente der großen bürgerlichen Musiktradition wird erstmals in größerem Umfang in der Musik zur „Mutter" (1931) ausgetragen. Im Neoklassizismus bedeuteten Stilkopien und -anklänge entweder ästhetizistischen Selbstzweck, Chinoiserie oder sie gaben Auskunft über die Sehnsucht nach einem Objektiv-Festgefügten, das vor der Emanzipation der Subjekte in der bürgerlichen Revolution, besonders vor dem Pathos Beethovens gesucht werden mußte. Bei Eisler wird der Gedanke der Synthese betont; angestrebt ist die Verankerung im weiterzutragenden Erbe und gleichzeitig das Vorantreiben der neuen Materialien und der Materialbeherrschungen, die erst in der Konfrontation mit dem Vertrauten, Gültigen semantische Eindeutigkeit erhalten. Die Funktionalität sozialistisch-realistischer Musik erfordert breiteste Verständlichkeit, selbstverständlich gewordene Intonationen, Gesten, Materialien, die jedoch — bei allen Rückgriffen — immer strikt der Gegenwart verpflichtet sind. Besonders für Grundhaltungen der nicht-schwülstigen Größe, der unsentimentalen Klage und Trauer stehen in der „Mutter" Übernahmen von Intonationen Bachs, und auch das revolutionäre Erbe Beethovens (9. Sinfonie) ist präsent. Von den distanziert-kühlen oder spielerischen Adaptionen des neusachlich geprägten Neoklassizismus ist diese zweckbestimmte Aneignung der Tradition weit entfernt.

Eislers Kampfmusik, seine Massenlieder können geradezu als vom Kopf auf die Füße gestellte „Gebrauchsmusik" bezeichnet werden. Film- und Bühnenmusiken gehorchen vollständig den angestrebten Funktionen und geraten dennoch nicht in das Fahrwasser des Proletkults; Funktionen produzieren nicht Kunstfeindlichkeit. Daß Ausschnitte aus Film- und Bühnenmusiken mehrfach verwendet werden (in Suiten für kleines Orchester, auch in anderen Filmen und Bühnenwerken, Kantaten) zeigt wiederum, wie Eisler den engen Autonomie- und Werkbegriff der bürgerlichen Kunstideologie zugunsten konkreter Zwecke verläßt. Doch auch hier wird nicht das Kunstwerk selbst in Frage gestellt, sondern der Loslösungsprozeß der spätbürgerlich-avantgardistischen Werke von konkreten gesellschaftlichen Anforderungen.

Berührungspunkte und zugleich grundsätzliche Unterschiede zur liberalen Neuen Sachlichkeit sollen abschließend noch an zwei Beispielen verdeutlicht werden. „Spielfreudige Motorik" kennzeichnet das „Präludium" der Filmmusik zu „Kuhle Wampe" (1931). Rasche Figurationen, virtuose Polyphonie, Diatonik und Marcato-Charakter deuten abstrakt auf ähnliche Phänomene bei Hindemith und Weill. Die dramaturgische Funktion

aber enthüllt den Abstand zum spielfreudigen Selbstzweck: vorwärtstreibende Schärfe verhält sich antithetisch zu den Bildern der Fabriken, Hinterhöfe, des Elends; demonstriert wird die Überwindbarkeit der Situation.

Die Kleine Sinfonie op. 29 (1932) stützt sich auf neusachliche Traditionen. Mit „Kleinen Kammermusiken", „Kleinen Sinfonien" übten die Komponisten immanente Kritik an den übermäßigen Dimensionen, den riesigen Orchesterapparaten und den Inhalten der „Weltanschauungssymphonik" bis Mahler. Eisler verschärft noch die Kritik und wendet sie zugleich gegen die nur formale Ablehnung in den neusachlichen Produkten. Knappe Prägnanz der Diktion, trockene Schärfe, Witz, unsentimentale Trauer, Aggressivität, Protest stützen sich auf inhaltlich bestimmte Grundhaltungen. Der 2. und 3. Satz sind wiederum Bühnenmusiken entnommen; die vermittelten Grundhaltungen lassen sich so noch genauer konkretisieren. Eine fast exzessive Vielfalt der Satztypen, Techniken und Genres (Zwölftontechnik, Jazz, Kampfmusik) tritt nicht als indifferentes Mit- und Nebeneinander auf, sondern ist in einem dramaturgisch genau auskalkulierten, montierten inhaltlichen Gefälle aufgehoben.

Der vernünftige, brauchbare Kern Neuer Sachlichkeit wird so Grundlage eines realistischen, parteilichen Komponierens.

Anmerkungen

1 H. Lethen, Neue Sachlichkeit 1924—1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus", Stuttgart 1970.

2 G. Voigt, Sachlichkeit und Industrie, in: Das Argument 72, 1972.

3 W. Schmied, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918—1933, Hannover 1969.

4 Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Reinbek 1968, S. 237.

5 Von alter und neuer Musik, Flugblatt, in: H. Eisler, Musik und Politik, Schriften 1924—1948, hrsg. v. G. Mayer, Leipzig 1973, S. 18.

6 In: Die Rote Fahne, 19. 10. 1927; abgedruckt in: Eisler, Musik und Politik, a.a.O., S. 35.

7 Konzert und Oper 1927, Rote Fahne, 1. 1. 1928; ebenda, S. 56.

8 Rote Fahne, 3. 7. 1928, a.a.O., S. 80.

9 Zur Situation der modernen Musik, Typoskript, ebenda, S. 88—92.

10 Ebenda, S. 91/92.

11 Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland, Typoskript 1935, ebenda, S. 256/57.

12 Avantgardekunst und Volksfront, in: Die neue Weltbühne Nr. 30, 1937; ebenda, S. 397—403.

13 Ebenda, S. 401/402.

14 N. Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, Berlin/DDR 1971, S. 50.

15 Ebenda, S. 51.

16 Ebenda, S. 52/53.

17 Brief an Eisler, 10. 3. 1926, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler 1964, Berlin/DDR 1964, S. 96.

18 Der Arbeiterchor, eine Sammlung proletarischer Chöre, UE Wien/Leipzig 1929; wieder in: Eisler, Musik und Politik, a.a.O., S. 102.

Jürgen Engelhardt

Eislers Weg vom Agitprop zum Lehrstück

Beitrag zur Lehrstückdiskussion aus musikwissenschaftlicher Sicht

In der Diskussion um das Brechtsche Lehrstück scheint sich bei aller Gegensätzlichkeit der Methoden und des Standorts als Bezugsquelle und Ausgangspunkt Brechts eigene politische und literarische Entwicklung zu bewähren. Auf der anderen Seite wird als Voraussetzung und historischer Anknüpfungspunkt immer wieder, zumindest in der marxistisch orientierten Literatur, die „hochentwickelte und weitverbreitete Agitpropkultur“[1] zitiert. Der Zusammenhang zwischen beiden aber wird kaum belegt oder verkürzt sich, wie etwa bei Mittenzwei, auf den Einfluß der „politischen und literarischen Ausdruckskraft“[2] des Agitpropstils auf Brecht. Brecht selbst, der im Gegensatz etwa zu Wolf[3] und Wangenheim[4] nie für die oder mit den Agitprop-Truppen gearbeitet hat, äußert sich aber erst im Exil verschiedentlich über die „sogenannte Agitpropkunst“, in der er „eine Fundgrube neuartiger künstlerischer Mittel und Ausdrucksarten“[5] sieht. Die Verlegenheit der Literaturwissenschaft, die Genesis der Lehrstückkonzeption irgendwo ansetzen zu müssen, verleitet Steinweg beispielsweise zu dem Ausweg, sie aus dem Brechtschen „Gespräch über Klassiker“[6] herauszufiltern; andere experimentieren mit der Herleitung aus der Marxschen Werttheorie[7]. Ein viel näherliegender, bisher aber nicht einbezogener Aspekt der Verbindung zwischen Agitprop und Brechtschem Lehrstück ist dagegen eine schon biographisch einsichtige und angesichts der engen Zusammenarbeit zwischen Eisler und Brecht mögliche Vermittlerrolle Eislers: Brecht gelangt erst Anfang der 30er Jahre, aufbauend auf die praktische Erfahrung im Piscator-Theater[8] und über die theoretische Aneignung des Marxismus-Leninismus zu einer Anwendung der materialistischen Dialektik auf den Theaterbereich. Dann allerdings macht er sie „als Betrachtungsweise für Künstler und Kritiker, die ernst genommen werden wollen, obligatorisch“[9].

Zur Situation Brechts in dieser Zeit ist als Beispiel auffällig, daß seine „Antioper“ „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ in der Fertigstellung zusammenfällt mit der Konzipierung der „Maßnahme“, zu der Eisler die Musik schrieb. Ein „innerer Widerspruch“ von Brecht selbst? „Mahagonny“ geht zwar im Gegensatz zu den erklärtermaßen neusachlichen Tendenzen anderer zeitgenössischer Opern auf die Ursachen der gesellschaftlichen Krise ein, indem es das widersprüchliche Verhältnis von fetischisiertem Geld als allgemeinem Tauschäquivalent und dem sich darauf gründenden Freiheitsbegriff thematisiert. Doch in der Lösung des dramatischen Konflikts bleibt Brecht in der anarchistischen Haltung des Protagonisten Jim Mahoney verfangen. Der ideologische Sprung zum Lehrstück „Maßnahme“ bleibt unerklärlich, solange man den Einfluß Eislers auf Brecht und die eingebrachte

literarische und vor allen Dingen politische Erfahrung des Komponisten verkennt. Aus der Sicht Eislers: „Brecht war nicht nur ein großer Dichter, sondern auch ein ungeheuer scharfsinniger und gebildeter Mensch, der sich damit (der Arbeiterbewegung, JE) ernsthaft beschäftigte. Aber die Zusammenarbeit mit mir führte ihn auf den Weg der Arbeiterliteratur"[10]. Bei Eisler selbst vollzieht sich „der Übergang vom Komponisten *für das* Proletariat zum Komponisten *des* Proletariats"[11] bereits 1927. Vom Herbst dieses Jahres bis etwa Anfang 1929 ist Eisler als Hauskomponist, Dirigent und Klavierspieler Mitglied der Agitprop-Truppe „Das Rote Sprachrohr"[12]. Hier lernt Eisler neben der propagandistischen Arbeit Technik und Stil der Agitprop-Kunst und ihre Wirkung in der proletarischen Praxis kennen. Elsner bezeichnet diese Phase als „musikalische Neuorientierung . . . die sich Eisler nach der Klärung grundsätzlicher politisch-ideologischer und künstlerischer Fragen in der Etappe von 1925 bis 1928/1929 erschloß und die nur die letzte Phase eines umfassenden Entwicklungsprozesses darstellt"[13].

Den über das Biographische hinausgehenden Nachweis für eine Mittlerrolle Eislers zum Brechtschen Lehrstück zu führen, bedeutet, vom Agitprop-Theater selbst unter der Sicht der Lehrstücktheorie[14], zumindest skizzenhaft, auszugehen. (I) Anschließend soll das Verhältnis Eislers zum Agitpropstil untersucht und dazu ein wichtiges, bisher unbeachtetes Zeugnis analysiert und gewertet werden. (II) Den Weg zum Lehrstück dokumentiert ein Musikstück, das bisher als Gelegenheitsarbeit eingeordnet wurde, dessen Analyse jedoch Reste des Agitpropstils und bereits die wesentlichen Merkmale des Brechtschen Lehrstücktypus aufweist: Die Kantate „Tempo der Zeit". (III)

I.

Kollektives Erarbeiten der Szenen, kollektive Kritik an den Stückvorlagen, an der Darstellung wie Vermittlung der Inhalte und ihrer Wirkung, ständige Schulung sowohl der Truppenmitglieder als auch indirekt der zumeist proletarischen Zuschauer, Verwissenschaftlichung des Theaters, Tendenz zur Typisierung, Symbolisierung und Allegorisierung der theatralisch propagierten, politischen Handlungsanweisungen, Aufhebung der Trennung von Zuschauer und Spieler in ein solidarisches Verhältnis zugunsten der „gemeinsamen dritten Sache"; dies sind die wichtigsten Voraussetzungen, Kennzeichen und Entwicklungsmomente, die Béla Balázs 1930 veranlassen, resümierend von einer „ganz neue(n) Kunstgattung des Arbeitertheaters" zu sprechen: „Da wird nicht das Elend des Proletariats naturgetreu dargestellt. Für den Proleten ist das nämlich keine Sensation. Er interessiert sich für die konkreten Einzelheiten seiner Not ganz und gar nicht. Er interessiert sich ausschließlich für die Ursachen und für den Weg, der ihn hinausführen soll. Da allerdings bleibt er nicht allgemein."[15] Diesem Theatertypus stellt Balázs das „soziale Stück" gegenüber, in dem „das soziale Problem überhaupt erst beim Lumpenproletariat" beginnt. „Von den ‚Stempelbrüdern' über die ‚Dreigroschenoper' bis zum Zillefilm ‚Mutter Krause' werden nur Zustände gezeigt, die zu Prostitution, Verbrechen oder Selbstmord führen"[16]. Die neuen methodischen Wege des Arbeitertheaters, bei Brecht als theoretisierte Grundelemente in der Lehr-

stücktheorie aufgehoben[17], sind jedoch nicht wie bei Brecht aus dem Verständnis der besonderen Aufgabe des Intellektuellen entstanden, für das Proletariat „die reine Theorie weiterzuentwickeln",[18] d. h. sie sind nicht nur als ein *„Modell* für ein dialektisches Theorie-Praxis-Verhältnis konzipiert"[19]. Sie sind die Ergebnisse der tagespolitischen und strategischen Notwendigkeit, den Kampf des Proletariats in Theorie und Praxis dialektisch auch mit den Mitteln der Kunst zu führen.

Der Brechtsche Kunstgriff, die Trennung von Darstellenden und Zuschauenden aufzuheben, ist die Verlagerung von Handelnden und Denkenden auf die Bühne in Gestalt von Agierenden und Chor: „das sind die Menschen, die das Stück angeht; aus ihrer Mitte treten dann einzelne hervor, übernehmen eine Rolle und spielen eine Handlung vor, deren Inhalt dem kritischen Urteil des Chors, also auch ihrem eigenen unterliegt"[20]. Diesen Umweg benötigt das Agitprop-Theater nicht: „Bei der Aufführung ... wirkten ausschließlich Arbeiterinnen und Arbeiter des Betriebes mit... Die proletarischen Zuschauer verfolgten die Handlung mit heftiger Anteilnahme; sie griffen, besonders im letzten Bild, direkt in das Bühnengeschehen ein. Schließlich verschmolzen Bühne und Zuschauerraum zu einer revolutionären Betriebskundgebung, die der Vorbereitung von wenige Tage darauf folgenden Betriebsrätewahlen diente. Die Veranstaltung endete mit dem gemeinsamen Gesang der ‚Internationale' und der einstimmigen Annahme eines Solidaritätstelegramms an die sowjetischen Chemiearbeiter."[21] Das kollektive Erarbeiten von und die proletarische Kritik an den Stückvorlagen werden von allen Beteiligten geführt: „Wir haben es oft so gemacht, daß ein Genosse den Szenenplan entwarf, denselben vorlegte, mit den Genossen bearbeitete und korrigierte. Manchmal schrieben wir auch gemeinsam den Text."[22] Aber ebenso die Kritik des Zuschauers, der, indem er Kritik übt, eine lernende Haltung einnimmt[23], bildet Anregung oder Ausgangspunkt beim Abfassen der Szenen: „Wir lernten aus ihren Urteilen; ihre Hinweise und Ratschläge waren positiv und nur darum positiv, weil der Arbeiter weiß, daß diese ‚Schauspieler' seine Kameraden sind, daß sie nichts anderes sein wollen. (...) Die ‚Roten Blusen' in Berlin haben in kurzer Zeit weit über 4000 schriftliche Kritiken von Arbeitern über ihre Veranstaltungen gesammelt! Diese Kritikzettel, die eine Unmenge von Vorschlägen, Hinweisen und Ideen enthalten, sind unser wertvollster Besitz."[24] Zudem griffen das publizistische Organ der Agitprop-Truppen, „Das Rote Sprachrohr" und insbesondere die Konferenzen des KJVD ständig mit konstruktiver Kritik in die Entwicklung von Technik, Stil und Inhalt des proletarischen Theaters ein. So weist etwa die Redaktion des „Roten Sprachrohrs" im Oktober 1930 nach „kritische(r) Durchsicht der eingegangenen Manuskripte" auf Schematismus, Erstarren und negativ sich auswirkende Kultivierung einmal gefundener „szenischer Praktikabeln" hin. Es wird Bewußtsein für die Form-Inhaltproblematik gefordert, „weil ein politisch guter Inhalt nur dann überzeugend, mitreißend, schulend wirkt, wenn er nicht in eine schon bestehende ‚erprobte' Form gepreßt, sondern die Form aus ihm neu entwickelt wird, wenn die Form den Inhalt nicht tötet, sondern belebt!"[25] Daß alle diese Techniken, der Stil und die Inhalte des Agitproptheaters Vorbild für das Theatermachen der linken Berufsschriftsteller waren, hat beispielsweise Friedrich Wolf immer wieder betont[26]: Die

wesentlichen Formelemente des Berufstheaters, Kurzszene, Szenenmontage, Sprengung des Bühnenraums, die Einbeziehung des Zuschauers ins Spiel zum aktiven Mitspieler seien in „mühevoller ideologischer und praktischer Arbeit" durch die Agitprop-Truppen entwickelt worden.

II.

Die Bedeutung, die Eislers Arbeit im „Roten Sprachrohr" für seine eigene politisch-künstlerische Entwicklung hatte, ist unter dem Aspekt des Kampf- und Massenlieds schon verschiedentlich aufgezeigt worden[27]. Die Musik zu den meisten Agitpropszenen, die Eisler für diese Truppe geschrieben hat, ist jedoch verlorengegangen[28]. Das einzige Szenendokument dieser Zusammenarbeit scheint die Szenenfolge „Hallo! Sie fliegen!"[29] zu sein. Elsner vermutete dahinter ein Lehrstück, wahrscheinlich durch den zuerst notierten und dann gestrichenen Titel „Ozeanflug" irritiert[30]. Mit Sicherheit handelt es sich jedoch um eine Agitprop-Szene. Daß Eisler sie für das „Rote Sprachrohr" geschrieben hat, ist auf dem Autograph zwar nicht vermerkt, doch mit einiger Gewißheit anzunehmen: Einen Monat vorher noch, am 21. März, hatte das „Rote Sprachrohr" das Agitpropspiel „Hallo, Kollege Jungarbeiter!" anläßlich des 3. Reichsjugendtages des KJVD in Chemnitz aufgeführt. Die Musik hierzu hatte Eisler geschrieben, sie ist jedoch verlorengegangen.

Wichtig ist die Analyse des Szenenfragments, um Eislers Politisierung auf musikalischer Ebene nachzuvollziehen. Die Realitätsvorstellung, knietief in die proletarische und bürgerliche Aktualität sich zu graben, um praktische Erfahrungen für realistisches Komponieren zu sammeln, zeigt sich hier sicherlich noch verbunden mit gewissen proletkultistischen Tendenzen.

Das Stückfragment „Hallo! Sie fliegen!" gliedert sich in zwei Szenen mit den Titeln: I. „Hallo! Sie fliegen!" und II. „Hindenburg: Rezitativ: Berlin, den 31. März 1928".

I. Hallo! Sie fliegen![31]

(Solo)
Officiere: Fliegerleutnant, Irischer Captain
Über Doorn[32] 'nen Kranz abwerfen! Habt Ihr Wilhelm nicht gesehn!
Heldenmut der Nachtausgabe, Schreckensnacht auf See
Junkers Aktien an der Börse klettern stürmisch in die Höh'

(Chor)
Sie fliegen nach Amerika Hin und dann zurück
Sie schmieden für die Reichstagswahl das nationale Glück
Sie fliegen nach Amerika und kehren sie wieder heim
dann fällt auch nicht das dovste Aas auf den (schwarzen . . .)[33]
Schwindel mehr herein
dann fällt auch nicht das dovste Aas auf den (schwarzen . . .)
Schwindel mehr herein

II. Hindenburg: Rezitativ: Berlin, den 31. März 1928

Köhl: Also?
H. Wahlen
K. Ver(flucht)[34]
H. Ich passe Verflucht
Chor Verflucht
K. Was machen sie nur
Chor /: :/ /: :/
Köhl spricht
Wir brauchen unbedingt einen Besiegten!
Ein Kaiserreich für einen Besiegten
Hünefeld
Ohne Sieg in der Tasche ist der größte Held 'ne Flasche
Ohne Sieg in der Tasche ist der größte Held 'ne Flasche

Heil Dir im Siegerkranz Rollkutsch und Heringsschwanz

Wenn auch die Szenen in dieser Reihenfolge verfaßt sind, so ist doch anzunehmen, daß Eisler die Szene II, das Rezitativ, an den Anfang des fertigen Agitpropstücks gestellt hätte. Dies belegt die Abfolge der dargestellten Ereignisse. Historischer Hintergrund sind die Reichstagswahlen vom 20. Mai 1928.

Am 31. März (vgl. Titel der Szene II) löste sich der Reichstag mit der Verlesung des Auflösungsdekretes des Reichspräsidenten auf. Der einsetzende Wahlkampf war turbulent. Die Wahlkampfthemen reichten vom Verbotsantrag für den Roten Frontkämpfer-Bund durch den Reichsinnenminister Keudell mit dem Ziel, den Motor der kommunistischen Wahlbewegung abzuwürgen, bis zur Ankündigung einer Revision des Dawesplans, also einer Neuorientierung des amerikanischen Kapitalexports. Mitten in den Wahlkampf aber platzte eine Sensationsmeldung, die, politisch nur richtig ausgeschlachtet, die Bevölkerung in Atem hielt und von den tatsächlichen Sensationen des wirtschaftlichen und politischen Zustands des Weimarer Staates ablenken konnte: Im Wettstreit der Nationen, insbesondere zwischen England, Frankreich und Deutschland, war es einer „deutsche(n) Maschine mit einem deutschen Motor"[35] gelungen, den Nordatlantik in Ost-West-Richtung zu überqueren: „Überall Jubel und Begeisterung. Bereits in den ersten Morgenstunden wurden die *schwarz-weiß-roten Fahnen herausgeholt* und zahlreiche Häuser legten Flaggenschmuck an. Es darf erwartet werden, daß auch der Staat und die Stadt ihrer Freude über den Siegestag der deutschen Luftschiffahrt durch Beflaggung der öffentlichen Gebäude Ausdruck geben."[36]

Pionier des Transatlantikfluges war Hermann Köhl, Hauptmann eines Bombengeschwaders im ersten Weltkrieg, Träger des Kriegsordens „Pour le mérite", ab 1923 Organisator des Post-Nachtfluges bei den Junkers-Werken („Heldenmut der Nachtausgabe"). Finanziert wurde das Unternehmen vom Besatzungsmitglied Baron von Hünefeld, intimer Freund des Exkronprinzen und Syndikus beim Norddeutschen Lloyd in Bremen. Dritter Mitflieger auf der „Bremen" war der irische Fliegermajor Fitzmaurice („Iri-

scher Captain"), der anstelle des deutschen Bordmonteurs Spindler der „traditionellen Kameradschaft in der Luftfahrt einen neuen Impuls" gab, wie Professor Hugo Junkers in seinem Glückwunschtelegramm vermerkte. Dagegen warf die „Rote Fahne" eine ganz andere Frage auf: „*Wer* organisierte diesen Flug und nützt ihn für seine eigene Klassenpropaganda aus? In *wessen* Dienst wird jeder Fortschritt der Technik gestellt?" (Ausgabe vom 14. 4. 1928)

Eisler schrieb die Szenenfolge, wie der Autograph ausweist, in der Zeit um den 22. April 1928, also eine Woche nach dem Ereignis. Bis dahin führte insbesondere die deutschnationale Presse eine „wilde nationalistische Agitation aus Anlaß des gelungenen Ozeanfluges" (Rote Fahne vom 15. 4. und später). Die Szene II des Agitpropstücks zeigt Hindenburg, Köhl und Hünefeld in einer in den „Höheren Regionen" tagenden Runde von Kapitalpolitik und ideologischer Kontinuität des Kaiserreichs, die gerade mit den Wahlkampfvorbereitungen beschäftigt ist. Eisler steckt hier den politischen Hintergrund ab, den der „Lokal-Anzeiger", ein Blatt der deutschnationalen Hugenbergpresse, am 14. April in einem Artikel schwelgerisch illustriert: „Was diese Männer trieb . . . , war die Liebe zum Vaterland. *Wille zu glorreicher Tat* war, den Weg zu zeigen, daß der *heldische Geist unserer Ahnen,* unseres Volkes lebendig ist, in Bürger wie in Edelmann, daß dieser Geist wach und stark, einig und groß ist — *trotz Versailles* und ohne Waffen . . . Und während der Salut aus Millionen Kehlen emporbraust, während ein Rausch durch unser Land geht, der Dank und Gebet zugleich ist und heiliger Glaube an ewigen Aufstieg, an ewiges Wachstum, hat sich auch der Wunschtraum des Dichters *Hühnefeld* endlich erfüllt. Vor seiner Abfahrt sandte er dieses *Gedicht dem Kaiser nach Doorn:*

Feuer gebiert wieder Feuer
Sonne ersteht aus der Glut
Wagnis und Abenteuer
Singen und klingen im Blut,
Rauschen und regen die Schwingen
Leben und fürchten sich nicht,
Wollen das Dunkel durchdringen
Wollen zum strahlenden Licht."

Auf der ersten Etappe ihres Fluges nach Irland — Eisler vermerkt es im bildhaften Agitpropsprachstil — warfen die nationalistisch gesinnten Ozeanflieger dann auch zu Ehren des Exkaisers einen Kranz über Doorn ab; die „Junkers" war mit dem Abzeichen der schwarz-weiß-roten Fahne gewappnet, denn die Flieger „wollten mit friedlichen Gaben ihren früheren Feinden nahen". (Vossische Zeitung vom 14. u. 15. April 1928)

Die Verbindung von geglücktem Ozeanflug und aktuellem Wahlkampf, von Eisler im resümierenden Chorrefrain als „Schmiede des nationalen Glücks für die Reichstagswahl" bündig resümiert, demonstriert die Sonntagsausgabe der christlich-nationalen „Neuen Preußischen Zeitung" vom 15. April. Der Artikel über die erste Wahlrede des Führers der Deutschnationalen, Graf Westarp, als Auftakt zum Wahlkampf wird illustriert mit der Ankündigung, daß „Sonntag mittag ein Geschwader von deutschen Flugzeugen über Berlin zu Ehren Köhls, der an diesem Tage seinen 40. Ge-

burtstag feiert, einen Flug ausführen wird. Der Aufstieg findet um 11.45 Uhr in Staaken statt, die Flieger werden etwa *gegen 12 Uhr die mittlere Stadt erreichen*".

Daß der „Heldenmut der Nachtausgabe" in der „Schreckensnacht auf See" „Junkers Aktien an der Börse stürmisch in die Höhe klettern" ließ, wie Eisler ironisch kommentiert, läßt sich, abgesehen von den zeitgenössischen Börsenberichten, andeutungsweise auch im sozialdemokratischen Resümé der Junkers-Pressekonferenz im „Berliner Heim am Pariser Platz" ablesen: „Aus diesen Mitteilungen von Junkers geht immerhin hervor, daß die Dessauer Flugzeugfirma doch erheblich an diesem Transozeanprojekt beteiligt gewesen ist, und man konnte sich des Gefühls nicht erwehren, daß man sich zu diesem Empfang sicher nicht versammelt hätte, wenn es den Fliegern nicht gelungen wäre, ihre Maschine in letzter Minute auf das Packeis der kleinen Insel aufzusetzen." (Vossische Zeitung vom 17. 4. 1928)

Von wem der Text dieser Szenen stammt, ist im Autograph nicht vermerkt. Kräftige Wortwahl gemischt mit einprägsamen Parolen, Versstruktur (Knittelverse) und das angewendete Solo-Chor Prinzip der Szene I, um Aktuelles mit der entsprechenden Schlußfolgerung zu verallgemeinern, verbürgen sehr prägnant die Herkunft aus dem Agitprop-Bereich. Die Anordnung von Text und Noten, insbesondere in der Szene II, lassen die Vermutung zu, daß Text und Musik gleichzeitig entstanden sind. Zum einen fehlen Worte; Rechtschreib- und Interpunktionsfehler deuten auf eine erste Textskizze. Außerdem wird in Szene II der Fortgang der Musik ohne weitere Textierung mit ein paar Stichnoten angerissen. In der Szene I fügt sich als Beleg für diese Annahme ein, daß nur eine Textstrophe notiert ist. In den Agitprop-Songs mit Solo und Chor war es dagegen üblich, mehrere Beispiele in den zumeist szenisch kommentierten Strophen für die Illustrierung der Refrainparolen anzuführen. Und nicht zuletzt die Streichung des ursprünglichen Titels „Ozeanflug" und die Setzung von „Hallo! Sie fliegen!", bevor noch die Szenenfolge zu Ende geschrieben war, lassen auf die gemeinsame Autorenschaft von Text und Musik schließen. Durchaus denkbar ist, daß Eisler, angeregt durch die Musik zu „Hallo, Kollege Jungarbeiter", sich hier selbst einmal als Szenenschreiber versuchte und dann, aus ungeklärtem Grunde, aufgab.

Die Musik zur Szene I ist ein parodierter Foxtrott in F-Dur mit Shimmy-Bässen, wahrscheinlich für Klavier gesetzt. Mit einer klaviertypischen Einleitung beginnt die Szene. Die sich anschließende Strophe ist im singend gesprochenen Parlandostil gehalten (Beispiel 1).

Das Parodistische erreicht Eisler hier durch Karikieren der eingeschliffenen 8- bzw. 16-Taktperiode des Foxtrott; er verlängert oder verkürzt sie, je nach Textlänge, indem er übliche harmonische Wendungen wegläßt oder einfach ‚anklebt'. Die gängigen Melodieformeln, etwa im Refrain, werden durch ungewöhnlich und verfremdend wirkende Intervallsprünge verzeichnet und dienen umfunktioniert zum bewußten Transport von Einsichten.

Der musikalische Gestus als Prinzip, Typisches durch Verfremdung in der Distanz zu verdeutlichen, findet im Refrain seine Anwendung: Das Fliegen ist, unschwer zu erkennen, in der nach oben gerichteten Tonfolge der ersten beiden Takte nachgezeichnet. Das langgedehnte „A*me*rika", synkopisiert auf der Sept, steht musikalisch synonym für die penetrante Anrufung der

wirtschaftlichen Garantiemacht, die soziale Ruhe und wirtschaftliche Stabilität „vorschwindelt". So wird der Refrain zur musikalisch einprägsam gesetzten Schlußfolgerung, auf den Schwindel des „nationalen Glücks" der amerikanischen „Wirtschaftshilfen" nicht hereinzufallen (vgl. Beispiel 2).

Das hier deutlich funktional eingesetzte Solo-Chor-Prinzip als ein musikalisches Grundraster des Agitpropstils, um den zu Agitierenden zum Mitagieren im musikalisch leicht faßlichen Refrain zu bewegen, wendet Eisler also schon während der Zeit seiner Agitproptruppenzugehörigkeit bewußt an. In seinen späteren Kampfliedern entwickelt er es weiter zu einer wichtigen Form als „kollektiver Agitator und kollektiver Organisator"[37].

Die Szene II ist Fragment geblieben. Es handelt sich um ein musikalisch nur angedeutetes „Reichstagswahl-Rezitativ" mit Choreinwürfen zwischen Hindenburg, Köhl und Hünefeld. Zwei chromatisch hintereinander in halben Notenwerten gesetzte Akkorde bilden den Auftakt zu einem ostinat geführten, in der Oktave verdoppelten „des", in das Köhl hineinfragt: „Also?". Ein unaufgelöster Septakkord im vierten Takt, der das Ostinato nur kurz unterbricht, markiert Hindenburgs geseufzte Antwort: „Wahlen"! In dieser Faktur wird das Rezitativ weitergeführt, bis nach Hünefelds Einsicht „Ohne Sieg in der Tasche ist der größte Held 'ne Flasche" die Kaiserhymne, im Text mit „Rollkutsch und Heringsschwanz" verunziert, in Ges-Moll, also einer höchst traurigen Tonart, intoniert[38] und parodiert wird.

Betrachtet man die Werkfolge Eislers vom Frühjahr 1928 bis zum Frühjahr 1929 (op. 13—op. 16)[39], wird der Entwicklungszusammenhang deutlich zwischen der beschriebenen Agitpropszene und Eislers Weg zu einem Realismus, der Gebrauchsmusik verwendet, um Musik brauchbar, d. h. aufführbar werden zu lassen nicht nur *für,* sondern *durch und für* das Proletariat in seinem Kampf. Es ist ein Realismus, der fixiertes, von bürgerlich-ideologischen Eindeutigkeiten besetztes Material benutzt, um durch Parodie und textliche Glossierung die Politik und Kulturpolitik[40] der bürgerlichen Parteien im Weimarer Staat zu demaskieren. Hierzu dient auch ein von Eisler oft vorgeschriebener Vortragsstil, der ganz der politischen Funktion von Kunst im Eislerschen Sinne gehorcht: Der Stil des politischen „Referats". Üblich als ein Mittel für das theoretische Traktat wie auch die Agitationsrede[41], entwickelt es sich zum tragenden Element in der Vermittlung der künstlerisch-politischen Aussage der Agitprop-Truppen. An Stelle des von den meisten sozialdemokratischen Gruppen und Verbänden gepflegten lyrisch-pathetischen Chorwerkes „trat ein kollektiv vorgetragenes Referat, das Argumente lieferte, sie durch Fakten belegte, soziale Zusammenhänge herstellte und dem Zuhörer eine Anleitung zum Handeln gab"[42]. Bei Eisler soll dementsprechend der Genosse, der die Strophen im „Heimlichen Aufmarsch" vorträgt, „wie ein Referent, kalt und scharf, aber genau im Rhythmus ... sprechen!"[43]. Dem Sänger der Solopartie in der „Maßnahme" gibt Eisler den „Ratschlag zur Einstudierung", er solle „sich bemühen, ausdruckslos zu singen, d. h. er soll sich nicht in die Musik einfühlen wie bei einem Liebeslied, sondern er soll seine Noten referierend bringen, wie in einer Massenversammlung, also kalt, scharf und schneidend."[44] Prägnantes Beispiel ist auch der „Vorspruch" aus den „Vier Stücken" op. 13, die etwa zur gleichen Zeit wie die Agitpropszene entstanden sind, also Anfang 1928. Hier gibt Eisler die Anweisung für den Sprecher: „(mit

Sprachrohr vorn an der Rampe) (sehr scharf sprechen)". Diese Geste ist deutlich der Ausgangshaltung des „Roten Sprachrohrs" bei ihren Auftritten entnommen.

III.

Zwischen der Agitpropszene „Hallo! Sie fliegen!" und dem ausgereiften Lehrstück „Die Maßnahme" siedelt sich neben Agitationschören wie op. 15 „Auf den Straßen zu singen" ein Werk an, das aus der Zusammenarbeit mit David Weber entsteht und die wesentlichen der angeführten Elemente des Agitpropstils verarbeitet: Die Kantate „Tempo der Zeit" op. 16[45]. Sie gliedert sich in fünf Teile und trägt im Aufbau die charakteristischen Züge der Bachkantate: Die Eröffnung mit einem großen, vom Orchester[46] begleiteten Chorsatz. Im Hauptteil schließen sich Arie, Rezitativ und Choral, instrumentales Zwischenspiel und Lied an. Der Schlußchorsatz verkündet die gewonnene Einsicht. Das wahrscheinlich für die „Baden-Badener Musiktage 1929" geschriebene Stück trägt ebenso die charakteristischen Züge des Brechtschen Lehrstücktypus[47]. Konzipiert für das Radio (vgl. „Der Lindberghflug", Radio-Hörspiel von Brecht/Weill), ist es auch für ein Saalpublikum spielbar. Lerngegenstand, an dem die „Dialektik von *Denken* und *Verhalten* (als) die Grundlage für das Verhältnis von *Theorie und Praxis*"[48] erprobt werden soll, ist ein geläufiges, die gesellschaftlichen Zustände verschleierndes Schlagwort: Das „Tempo der Zeit", beruhigendsachlich verwendet, gibt sich ideologisch durchaus fähig, die gesellschaftlichen Widersprüche, das „oben" und „unten" zu nivellieren. Als herrschafts-stabilisierendes Synonym für das Tributzahlen an den technischen Fortschritt erzeugt es „Vorstellungen vom herrschaftsfreien Raum des Technischen"[49], das ein einzuhaltendes „Lebenstempo" von jedermann abfordert.

Für das vom Referenten eingangs der Kantate aufgestellte Lernziel, nämlich die „Nutzbarmachung des technischen Fortschritts für die Allgemeinheit zu überprüfen", wird zunächst der rezeptive Boden bereitet. Mit imitatorisch durch die Stimmen geführten Tritonusansprüngen und sich anschließenden statisch verharrenden Septakkorden ruft der Chor das Publikum im Doppelforte an: „Hallo! Wir bitten um Gehör, wir spielen jetzt ein Stück für Sie. Machen Sie die Ohren auf!" Anschließend wird der Hörer zum Denken aufgefordert: „Sitzen Sie nicht so träumerisch im Saal herum! Sie sollen mit uns jetzt denken!", um das allgemeine Verhalten zum technischen Fortschritt am affirmativen Beispiel zu überprüfen. Vom Referenten angesagt, führt der Baß den „Gesang an den Fortschritt der Technik (vor), der sich durch tiefes Gefühl und eine fast klassisch zu nennende musikalische Haltung auszeichnet". Um die Ursache des „politisch unrichtige(n) Verhalten(s) zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren"[50], besingt er im barocken Larghetto-Arienton die Gefühlsinhalte und das Verhalten des neusachlichen, ideologisch sich klassenindifferent vermeinenden Menschen:

„Wenn die stampfenden Maschinen singen
und die Erde streng in ihren Rhythmus zwingen:
Schwankt dein Herz betäubt im gleichen Schritt!

Eines Tages bist du jauchzend angeschlossen
an die große Reihe und gleich rasenden Kolossen
reißen dich Sekunden in die ungeheure Zukunft mit."

In einem für ein Larghetto überpointiert langsam geführten Tempo begleiten sangliche Sekundvorhalte mit dynamischem Akzent, rhythmisch imitiert durch die Stimmen geführt, das frei-atonale Baß-Solo. Im ersten Teil der Arie durchschreitet die musikalische Phrase, abwechselnd auf exponiertem c' oder es' beginnend, abwärtsgerichtet überdimensional große Tonräume, die im dramatischen Gestus durch parodierend wirkende, verminderte oder übermäßige Intervalle (Tritonus und Sept bevorzugt) ausgefüllt werden. Musikalisch „platte" Affekte illustrieren das im Text Geschilderte: „Der Maschinenrhythmus, der die Erde bezwingt", ertönt in gleichmäßiger, nur durch eine vorwärtstreibende Synkope beschleunigter Achtelbewegung. Das „betäubte Herz schreitet schwankend" dahin in einer transponiert wiederholten, im Tritonusraum auf- und abschwellenden, rollenden Begleitfigur. Der Marschierschritt der „großen Reihe", an die jeder „jauchzend angeschlossen" ist, wird eröffnet durch eine fanfarenartige, in Staccato-Achtel gesetzte Es-Dur-Quinte, gefolgt von einem Tonskalen-Marsch in Vierteln im Baß. Die Gesangstimme imitiert zunächst die Fanfaren-Achtel und jauchzt dann in immer neuen, weit nach unten ausholenden Anläufen bis zum höchsten Ton der Arie, dem eingestrichenen e. Die Sekunden, die „gleich rasenden Kolossen dich in die ungeheure Zukunft mitreißen", illustriert ein zweioktaviger 32stel-Lauf, der in einem taktausfüllenden Triller auf dem g''' endet. Der Referent, „Versuchsleiter" des „soziologischen Experiments" zur „Freilegung der objektiven Interessen, die das gegenwärtige Verhalten motivieren"[51], unterbricht hier scharf den gefühlsüberströmenden Sangesfluß des Baß, den er, für den Träger einer solchen Haltung desillusionierend, als „Phrasen ohne jeden Sinn" abqualifiziert: „Vom Tempo der Zeit hat man uns auf solche Weise so ausgiebig vorgeleiert, daß wir langsam aber sicher ins Einschlafen geraten sind! Vielleicht haben die anderen Herrschaften zu diesem Thema etwas Richtigeres vorzubringen."

In einem polymetrisch gesetzten, im Accompagnato-Stil begleiteten Rezitativ verkündet der Alt, daß „wir doch ganz anderer Ansicht" sind, auch „wenn die Luftschiffe wie Autorundfahrten rings um die Pole schwirren". Der Chor spezifiziert in einem sich anschließenden Adagio-Choral, wen das Lehrstück ansprechen soll und welche Haltung zu üben ist, um dem „Tempo der Zeit" auf die Schliche zu kommen: „Ah! Liebe Kameraden! Liebe Hörer! Arbeiter, Beamte, Rentenverzehrer! Laßt euch nichts weismachen! Zwischen dem Plüschsofa und dem Raketenauto gibt's mehr Dinge, als alle Schulweisheit euch träumen lassen will!" Ein instrumentales, vorbereitendes Zwischenspiel im „agitatorischen" Allegro läßt dem Hörer Zeit, sich auf das argumentierende „Lied vom Tempo der Zeit", von Alt, Baß und Chor gemeinsam ausgeführt, einzustellen. In Strophenszenen, die sich des „prolet-plastischen" bis umgangssprachlichen Agitprop-Textstils bedienen, werden der reiche und der arme Mann und ihre Beziehung zum „Tempo der Zeit" geschildert:

(Alt):
„Reicher Mann steigt gähnend in die Flugmaschine,
macht per Rekord 'ne kleine Himmelstour.
Er träumt von seiner süßen Josefine
und spuckt auf die Natur.
Armer Mann folgt ohne sich zu hasten
zu Fuß 'ner schwarzen Truh'.
Drin liegt sein Weib, die fährt ein Rumpelkasten
im Schritt zur letzten Ruh'."

Der im parodierten Walzerschritt vertonte Refrain und der anschließend „scharf gesprochene" Referentenkommentar untersuchen und erläutern, was das „Tempo der Zeit" bedeutet, wer es produziert, wem es nützt. Und nicht zuletzt formulieren sie, was getan werden muß, um die durch den Fetisch des Schlagwortes verschleierten gesellschaftlichen Bedingungen zu ändern.

Hier, zu einer Zeit also, in der sich Brecht noch mit dem Fortschritt der Technik an sich beschäftigt (vgl. den „Lindberghflug"), taucht schon das erste Mal, als propagandistischer Kernsatz postiert, eine der zentralen politischen Losungen der „Maßnahme" auf:

„Referent: (kalt, scharf) Wer schafft dieses Tempo der Zeit, das es den andern so gemütlich macht? Sie alle! Mit Ihrer Hände Arbeit wird es geschaffen! Sorgen Sie dafür, daß es den andern, das ist die herrschende Klasse, verdammt ungemütlich wird! Vernichtet die Ausbeutung! Dann erst wird der technische Fortschritt denen dienen, die ihn schaffen. *Ändert die Welt: Sie braucht es!*"[52]

Der sofort nach dem Referenten einsetzende Schlußchor ist in der musikalischen Faktur identisch mit dem Eingangschor. Eingebettet in den „lärmend" vorzutragenden Anruf „Hallo!" an die Lernenden, werden das am Anfang der Kantate geforderte Denken und das sich aus dem Denkprozeß ergebende Verhalten musikalisch in Übereinstimmung gebracht. Das Ingangsetzen des kollektiven Denkprozesses[53] („Sitzen Sie nicht so träumerisch im Saal herum! Sie sollen mit uns jetzt denken!") verknüpft sich so durch die musikalische Formanlage dialektisch mit dem anzustrebenden Verhalten dessen, der am vorgeführten Lerngegenstand „Tempo der Zeit" gelernt hat: „Glauben Sie: mit Musik allein ist nichts gemacht! An euch liegt's, die Welt zu verändern!" Die beiden zentralen Sätze „Sie sollen mit uns jetzt denken" und „An euch liegt's, die Welt zu verändern!" aus dem Anfangs- und Schlußchor werden von Eisler durch eine, aus dem musikalischen Satz plastisch hervortretende, erweiterte C-Dur-Kadenz exponiert (C-Am-Dm-F-. . .). Die eigentlich erwartete Dominante G wird im Trugschlußverfahren ersetzt durch ihren Gegenklang H-Moll. Dynamisch überraschend im piano angesetzt[54], steigert sich der Klang bis zum Doppelforte des wiedereinsetzenden, nachfolgenden „Hallo!". Die beiden in diesem Takt jeweils vertonten Begriffe: „Denken" und „(ver)ändern". Das Lehrstück erweist sich, in der Abfolge des Lernvorgangs von dialektischer Strenge, als ein musikalisch geschlossenes Werk. Allgemeingültig für die Haltung Eislers, formuliert der Schlußchor gleichzeitig die beschränkte Wirkung von Musik im Klassenkampf: „Glauben Sie: Mit Musik allein ist nichts gemacht!"

Die allgemeine Schwierigkeit, die Kantate „Tempo der Zeit" in die musikalische und politische Entwicklung Eislers einzuordnen, löst sich also auf, betrachtet man das Stück als ersten Versuch, mit den in der proletarischen Praxis erprobten theatralischen und musikalischen Mitteln, traditionellen Musikformen und avantgardistisch-musikalischem Material eine neue Form des musikalischen Theaters zu erstellen, bei der die Dialektik von Denken und Verhalten einzuüben ist. Aber erst die enge Zusammenarbeit mit Brecht, der seine bis dahin verfaßten Lehrstücke für Rundfunkhörer und Schüler (Lindberghflug bzw. Der Jasager) schrieb, brachte Ende 1930 das Modell des proletarischen Lehrstücks: „Die Maßnahme". Dazu Eisler: „Es war eine echte Zusammenarbeit. Vor allem 1929, als der große Sprung kam von ‚Dreigroschenoper' und ‚Mahagonny' bis zur ‚Maßnahme'. Da funktionierte ich eigentlich mehr wie der Bote der Arbeiterbewegung. Ich war nur der Bote. Ich war doch keine Persönlichkeit, sondern der Bote, der dem Brecht noch etwas mehr Praktisches von der Arbeiterbewegung mitteilte."[55] „Ich bin doch jeden Tag ein halbes Jahr von neun Uhr vormittags bis ein Uhr mittags in seiner Wohnung ... gewesen, um die ‚Maßnahme' zu produzieren, wobei der Brecht gedichtet hat und ich jede Zeile kritisiert habe."[56] Und 1931 schreibt Eisler: „Es wird die Aufgabe der nächsten Jahre sein, den Gedanken des Lehrstücks durch praktische Versuche weiter zu entwickeln."[57]

Anmerkungen

1 B. Brecht, Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Ffm. 1972, S. 475.

2 W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Berlin/DDR 1962, S. 33.

3 Vgl. „Wie stehen die Fronten" oder „Bauer Baetz", zu dem Eisler übrigens die Musik schrieb. Wolf war Mitglied des „Spieltrupp Südwest".

4 Wangenheim (Truppe 31): „Die Mausefalle", „Da liegt der Hund begraben" etc.

5 B. Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus, in: Schriften zur Literatur und Kunst, GW, Ffm. 1967, Bd. 19, S. 329 f.

6 R. Steinweg, Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart 1972, S. 6 (vgl. hierzu die Kritik von H. Berenberg-Gossler u. a., Das Lehrstück — Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?, in: J. Dyck u. a., Brechtdiskussion, Kronberg 1974, S. 121—171. Die Autoren kritisieren zu Recht Steinwegs Methode „einer geschichtsfreien Rekonstruktion" einer vermeintlich einheitlichen Lehrstücktheorie. Die von Steinweg „als Quellen isoliert dargebotenen Texte (seien) in ihre Kontexte über das epische Theater" als operatives Literaturkonzept Brechts einzuordnen. Die Autoren deuten skizzenartig an, „wie die Theorie über ‚den Funktionswechsel des Theaters', in deren Zusammenhang Brechts Lehrstücktheorie gehört, auf Brechts zeitgenössische Theaterpraxis bezogen ist". Der vorliegende Aufsatz soll hierzu einen Beitrag leisten, insoweit Eisler auf Brechts Theaterpraxis wesentlichen Einfluß nimmt).

7 Haarmann/Walach/Baumgarten, Zum Verhältnis von Epischem und Lehrstück-Theater, in: alternative 91, 16. Jg. 1973, S. 183—199. Die Autoren deduzieren aus den Kategorien der politischen Ökonomie und der materialistischen Dialektik als proletarische Denkweise die unmittelbare Notwendigkeit, mit der

der Kapitalismus das Brechtsche Theater, auch das Lehrstück hervorbringen mußte. Der konkrete Funktionszusammenhang in der geschichtlichen Situation, das allerdings dialektische Verhältnis von Lernbedürfnis der Arbeiterklasse und initiativer Hilfestellung des parteilichen Intellektuellen, Denkmethoden im Kulturbereich zu entwickeln, weicht analytisch einer überstrapazierten Geschichtslogik der Autoren.

8 Vgl. hierzu: Der Weg zum zeitgenössischen Theater 1927—1931, in: B. Brecht, Schriften zum Theater I, GW., Ffm. 1967, Bd. 15, S. 125—225.

9 Bruno Frei, Brechts „Arbeitsjournal", in: Das Argument 82, 15. Jg. 1973, H. 9/10, S. 725 ff.

10 N. Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, Berlin/DDR 1971, S. 188.

11 J. Elsner, Einiges zur Entwicklung Hanns Eislers in den 20er Jahren, in: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR, Berlin/DDR 1969, Bd. I, S. 16.

12 Ursprünglich „1. Agitproptruppe des KJVD"; ab März 1928 („Hallo Kollege Jungarbeiter!") entwickelte sich das „Rote Sprachrohr" zur bedeutendsten Agitprop-Truppe.

13 J. Elsner, a.a.O., S. 17.

14 Vgl. hierzu: B. Brecht, Zu den Lehrstücken, in: Schriften zum Theater 3, GW., Ffm. 1967, Bd. 17, S. 1022—1035.

15 B. Balázs, Arbeitertheater, in: Die Weltbühne, 1930, H. 1; abgedruckt in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, Deutsches Arbeitertheater 1918—1933, Berlin 1972, Bd. 2, S. 120 f.

16 Ebd., S. 121.

17 Vgl. Steinwegs Zusammenfassung der Brechtschen Lehrstücktheorie: Das Lehrstück — ein Modell des sozialistischen Theaters, in: alternative 78/79, S. 102—116.

18 B. Brecht, Schriften zur Politik und Gesellschaft, GW., Ffm. 1967, Bd. 20, S. 54.

19 R. Steinweg, Das Lehrstück, a.a.O., S. 118 (Unterstreichung von mir).

20 Autorenkollektiv, Geschichte der deutschen Literatur von 1917 bis 1945, Berlin/DDR 1973, S. 290.

21 Aus dem Bericht über die „Agfa-Revue" (Erich Steffen), in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, a.a.O., Bd. 2, S. 72 f.

22 Walter Zöller (Rote Schmiede, Halle), Wie baut man eine Szene, in: Das Rote Sprachrohr, H. 5; abgedruckt in: ebd., S. 70 f.

23 Vgl. die Rolle des Zuschauers in der Brechtschen Lehrstücktheorie, in: Steinweg, Das Lehrstück, a.a.O., S. 92 f.

24 Aus einem Bericht der „Roten Blusen" in der „Roten Fahne" vom 5. 12. 1968.

25 Das Rote Sprachrohr (Redaktion), Kritische Durchsicht der eingegangenen Manuskripte, in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, a.a.O., S. 108.

26 F. Wolf, Schöpferische Probleme des Agitproptheaters, in: Aufsätze über Theater, Berlin/DDR 1957.

27 Vgl.: J. Elsner, a.a.O.; ders., Der Einfluß der Arbeitermusikbewegung auf die Kampfmusik Hanns Eislers, in: Beitr. z. Musikwiss., 1964, 4., S. 301 ff.

28 Vgl. hierzu: „Hallo, Kollege Jungarbeiter!" ‚Dritte Internationale' etc. in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, a.a.O., Bd. 1, S. 298 ff. bzw. 366 ff.

29 Hanns-Eisler-Archiv, Berlin/DDR, Mappe 138/73—76.

30 J. Elsner, Einiges . . . , a.a.O., S. 16. (Dieses Fragment ist nicht zu verwechseln mit dem „Ozeanflug", dem ursprünglich „Der Lindberghflug" benannten Lehrstück von Brecht/Weill u. Hindemith.)

31 Der Text ist unkorrigiert abgedruckt.

32 Holländischer Ort, an den sich Wilhelm II. nach seiner Abdankung zurückzog.

33 Im Autograph nicht zu entziffern.

34 Von mir sinngemäß ergänzt.

35 Vossische Zeitung vom 14. April 1928.

36 Neue Preußische Zeitung (Kreuz-Zeitung) vom 12. April 1928.

37 Vgl. etwa „Heimlicher Aufmarsch", „Solidaritätslied", in Brockhaus, a.a.O., S. 47 ff.

38 Die Parodie von bekannten Schlagern, Hymnen usw. zur schlagwortartigen Charakterisierung von politischen Sachverhalten war ein gängiges musikalisches Agitprop-Verfahren.

39 Vgl. die Analyse der Eislerschen Chorwerke op. 13 bzw. op. 15 von H. Fladt in diesem Heft.

40 Vgl. hierzu etwa die Tendenz der „Vier Stücke für gemischten Chor" op. 13, die gegen die sozialdemokratische Pflege von bürgerlichen Chorinhalten gerichtet waren.

41 Vgl. Lenin, Über Agitation und Propaganda, Berlin/DDR 1973, S. 14, 206 u. 261 f.

42 Bericht über „Dritte Internationale" von Maxim Vallentin, in: Hoffmann/Hoffmann-Ostwald, a.a.O., Bd. 1, S. 366 f.

43 Brockhaus, a.a.O., S. 47.

44 H. Eisler, Einige Ratschläge zur Einstudierung der Maßnahme, in: ders., Musik und Politik. Schriften 1924—1948, Leipzig 1973, S. 168.

45 Klavierauszug, erschienen in der Universal Edition, Wien u. Leipzig 1930.

46 Besetzung: 3 gr. (kl.) Fl., 3 Cla. (i. Es u. B), 2 Trp. (B), Tenor-Sax. (B), 1 Fag., 1 Pos., Tuba, Schlagwerk.

47 Daß gerade die musikalische Gattung der Kantate sich für die Lehrstückkonzeption als nicht ungeeignet erweist, illustriert die historische Gebrauchsfunktion der Kirchenkantate. Keine „Schauvorführung", sondern künstlerisches Medium, um die Gemeinde (Choral) im Wechselgesang mit vorsingenden Solisten in der christlichen Gottesdienst„haltung" zu unterweisen. Rezitativ und Arie stellen als musikalische Formen Erzählung und Kommentar gegenüber. Viele andere in den 30er Jahren entstehenden, zur inhaltlichen Konzeption Brechts jedoch zumeist konträr ausgerichteten Lehrstücke benutzen ebenfalls diesen musikalischen Gattungstypus (vgl. Braun, Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper, in: Kölner Beiträge zur Musikforschung XXVII, Regensburg 1963, S. 100 ff.)

48 R. Steinweg, Das Lehrstück, a.a.O., S. 118.

49 H. Fladt, Eisler und die Neue Sachlichkeit, in diesem Heft.

50 B. Brecht (ohne Titel), in: ders., Die Maßnahme, a.a.O., S. 237.

51 R. Steinweg, Das Lehrstück — ein Modell . . . , a.a.O., S. 111.

52 Unterstreichung von mir.

53 Vgl. hierzu: J. Knopf, Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung, Ffm. 1974, S. 95 f.

54 Ein von Eisler zu dieser Zeit häufig verwendeter, dynamischer Effekt; vgl. etwa die letzten 10 Takte von „Auf den Straßen zu singen" op. 15.

55 H. Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 256.

56 N. Notowicz, a.a.O., S. 189 f.

57 H. Eisler, Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung, in: ders., Musik und Politik. Schriften 1924—1948, Leipzig 1973, S. 115.

Dorothea Kolland

Eislers Beitrag zur antifaschistischen Bündnispolitik unter den Musikern

Im antifaschistischen Kampf der Musiker hatte Hanns Eisler eine entscheidende Funktion inne, denn er stand in Verbindung mit den verschiedensten Gruppen des zeitgenössischen Musiklebens. Die Musiker dieser Gruppen versuchte er zu einer Volksfront der Musiker zu vereinen. Immer wieder machte er klar, daß es trotz aller Differenzen eine gemeinsame dritte Sache gibt, für die alle fortschrittlichen Musiker kämpfen müssen: die Beseitigung des faschistischen Terrorregimes, das jede Art von fortschrittlicher Kultur zerstört.

I.

In vielen Punkten scheint Eislers Haltung in der Entwicklung zu einer Volksfront widersprüchlich. So schrieb er 1927:

„Das Agonieröcheln eines Sterbenden langweilt die pflichtgemäß um das Sterbebett Versammelten so, daß sie einschlafen.

Aber ihr Schnarchen klingt ebenfalls wie Agonieröcheln, und so kann man nur schwer unterscheiden, wer eigentlich im Sterben liegt. Das ist das Verhältnis der bürgerlichen Gesellschaft zur modernen Musik.

Wenn man aber fragt, wer eigentlich im Sterben liegt, so gibt es nur eine Antwort: alle beide." [1]

Der gleiche Eisler, der eine so harte Diagnose stellte, setzte sich nach 1933 für alle Möglichkeiten eines gemeinsamen Kampfes mit den Komponisten der modernen Musik ein. Er versuchte ein gemeinsames Vorgehen der Jugendmusikbewegung und der Arbeitermusikbewegung anzubahnen — mit der Jugendmusikbewegung, die er als den „neuen Musikfaschismus" [2] aufs äußerste bekämpft hatte. Eisler nutzte alle noch bestehenden Verbindungen zum Deutschen Arbeitersängerbund (DASB) für den gemeinsamen antifaschistischen Kampf, obwohl noch vor 1933 die Kluft zwischen „reformistischen" und „revolutionären" Arbeitersängern unüberbrückbar schien. 1931 sagte Eisler der neuen Musik und der Jugendmusikbewegung den Kampf an: „Die nächste Auseinandersetzung, die nächste kritische Analyse, muß geführt werden gegen den Musikfaschismus und gegen die linke bürgerliche Musik." [3]

Wird Eisler nicht unglaubwürdig, wenn er nach 1933 für eine Volksfront kämpft? Schließen sich Kampfansage und Einheitsfrontangebot nicht aus? Kann Eisler innerhalb von vier Jahren seine Einschätzung der neuen Musik, der Jugendmusikbewegung und des Arbeitersängerbundes so sehr geändert haben, daß er 1935 schreiben kann:

> „Das Ziel der Arbeitersänger ist nicht die Wiederherstellung des DASB, nicht die Wiederherstellung der KdAS[4], sondern die Einheitsfront aller Arbeitersänger und -musiker gegen den Faschismus. Schluß mit dem Zustand, in dem es eine illegal arbeitende KdAS, Rest des DASB, revolutionäre Intellektuelle und revolutionäre Elemente in den Musikvolksschulen und in der musikalischen Jugendbewegung gibt, die aber voneinander isoliert sind und mit verschiedenen Methoden arbeiten. Es ist die Hauptaufgabe der KdAS, diesen Zustand zu liquidieren und aus allen diesen verschiedenen Schichten eine geschlossene Kampffront zu bilden." [5]

Das veränderte Kampfziel Eislers ist gewiß nicht durch aufkommenden Revisionismus und Versöhnlertum zu erklären, sondern durch das notwendige Erkennen der objektiven Lage Deutschlands in den Jahren der „Machtergreifung" durch die Faschisten und das Anpassen der Kampftaktik an die damit gegebene neue Lage. Hanns Eisler, der seinen Platz an der Seite der Arbeiterklasse und ihrer Partei, der KPD, sah, mußte, ebenso wie die KPD, einen Lernprozeß durchmachen, der die Haltung der KPD zur ganzen Arbeiterklasse — inklusive SPD-Mitglieder — neu bestimmte und ein geschlossenes Vorgehen aller fortschrittlichen Kräfte, die Einheitsfront gegen den Faschismus ermöglichte. Gerade diese Frage der Einheitsfront war Anlaß heftiger Diskussionen in der KPD und der Kommunistischen Internationale.

Die objektive Lage in Deutschland und damit die Aufgaben und Ziele der KPD vor 1933 unterschieden sich grundsätzlich von denen nach der „Machtergreifung." Vor 1933 waren die Klassengegensätze und Klassenkämpfe vor allem durch die Weltwirtschaftskrise so zugespitzt, daß die KPD und die Komintern die Diktatur des Proletariats als unmittelbares Nahziel auch für Deutschland einschätzten und deshalb gegen alle Spaltungsversuche der Arbeiterklasse, vor allem durch die rechte SPD und den rechten Gewerkschaftsflügel, ankämpften, die die für die Revolution notwendige Einheit der Arbeiterklasse zerstören wollten. Diese Einschätzung der KPD erwies sich als nicht realistisch; die überhandnehmenden Kräfte des Faschismus erzwangen eine Umorientierung der Politik: es galt zunächst alle Kräfte einzusetzen, um die noch junge „Demokratie" zu erhalten und den Faschismus zu bekämpfen. Der Kampf gegen den Faschismus mußte von allen demokratischen und antifaschistischen Kräften vereint geführt werden, auch mit der SPD. Die proletarische Einheitskampffront sollte den Kern einer breiten antifaschistischen Volksfront bilden.[6]

Im Exil in Paris übernahm Heinrich Mann den Vorsitz des „Ausschusses zur Vorbereitung einer deutschen Volksfront", der sich im Anschluß an den Schriftstellerkongreß 1935 auf Anregung des VII. Weltkongresses hin gebildet hatte. Die antifaschistischen Schriftsteller im Exil lenkten mit vielfältigen Mitteln die Aufmerksamkeit auf den faschistischen Terror in Deutschland. Ihr Kampf ist bekannter als die Bemühungen um eine Volksfront der Musiker, die von Eisler angeführt wurde. Durch das äußerst breite Spektrum an Möglichkeiten und Aufgaben, die er sich stellte, war er prädestiniert dafür, verschiedene Strömungen des Musiklebens zu verbinden und die Basis für eine Einheitsfront der Musiker zu schaffen.

II.

Eislers Beziehungen zur Avantgarde waren für ihn der Ansatzpunkt, wenn er versuchte, Vertreter der neuen Musik auf die Seite der Volksfront gegen den Faschismus zu ziehen.

Eisler kannte den Musikbetrieb der 20er Jahre sehr genau, hatte er doch selbst dort Erfahrungen gesammelt. So wurden z. B. auf den für den Markt der neuen Musik zentralen Musikfesten von Donaueschingen und Baden-Baden Stücke von ihm aufgeführt. Vermutlich hätte Eisler als hoffnungsvoller Dodekaphonist und Experimentator im bürgerlichen Konzertleben Karriere machen können. Es war ihm jedoch durch seine Erfahrungen klar geworden, daß die bürgerliche Musikkultur keine Grundlage für Neues bieten konnte, da sie selbst zerstört war:

> „Dieser Zustand der Anarchie, der Barbarei und des Analphabetentums bringt den modernen Komponisten in eine verzweifelte Situation. Die Krise der Gesellschaft, die sich in der Musik so deutlich widerspiegelt, hat sämtliche überlieferte Vorstellungen des Komponisten zertrümmert. Es gibt keine Musikästhetik mehr, keine Kriterien, von denen aus man Musik werten könnte, keine Regeln des Kompositionshandwerks. Aber an Stelle des zertrümmerten Alten kam nichts *allgemeingültiges* Neues mehr." [7]

In den Jahren vor dem faschistischen Hitlerregime war Eislers Kritik an der neuen Musik und dem bürgerlichen Musikleben sehr scharf und beißend; er analysierte die gesellschaftliche Isoliertheit der neuen Musik, und er war der Meinung, daß Musiker nur dann eine Perspektive auch für ihre Musik hätten, wenn sie sich einen gesellschaftlichen Standort suchten, der nur an der Seite der Arbeiterklasse sein könne.

> „Das bürgerliche Konzertleben, in tiefster Krise, bietet gerade den ehrlichen , strebsamen Komponisten keinerlei Arbeitsmöglichkeiten mehr. In der Arbeitermusikbewegung ist es schwer zu arbeiten, aber ein reiches Feld eröffnet sich der Musik, wie es die Bourgeoisie ihren Komponisten nicht mehr bieten kann . . . Die Arbeiterbewegung hat Platz für viele Talente. . ." [8]

Der Standpunkt Eislers in dieser Zeit war, daß nur der Musiker, der den bürgerlichen Konzertbetrieb völlig hinter sich ließ und für die Arbeitermusikbewegung komponierte und kämpfte, der „Agonie" entfliehen konnte — eine Forderung Eislers, die so weit ging, daß sie von kaum einem der bürgerlichen Komponisten wirklich erfüllbar war.

Wesentliche Kriterien des kapitalistischen Musikbetriebs waren für Eisler das Auseinanderfallen der Musik in „leichte" und „ernste" und das Überwiegen der leichten Musik[9], der Zerfall der bürgerlichen Musikästhetik[10], die ökonomische Lage des das Musikleben tragenden Kleinbürgertums[11], die Losgelöstheit der Musik von jedem gesellschaftlichen Zweck. Ein Komponist muß entweder an den Widersprüchen des kapitalistischen Musiklebens zugrunde gehen oder für seine Arbeit eine neue gesellschaftliche Basis suchen.

Eisler schreibt 1929, daß „die nächste Auseinandersetzung ... gegen die linke bürgerliche Musik" (s. o.) geführt werden müsse, zu der er Komponisten wie Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Weill[12] zählt.

Als gefährlich gilt Eisler die Musik und Musikanschauung der meisten dieser Komponisten deshalb, weil hier die Aussagekraft der Musik (als vermeintlich „außermusikalisch") oft verneint wird. Für Eisler dagegen ist die konkrete Aussagekraft der Musik von zentraler Bedeutung. Die Aussage

muß verständlich und faßlich sein, sie muß engagiert sein, engagiert für den Fortschritt, um den Menschen „an das Innere" zu rühren. Der Hauptzweck der revolutionären Kunst, auch der Musik, soll der „Kampf- und Bildungscharakter"[13] sein, die Schönheit der Kunst soll zum Nachdenken anregen. Eisler, der davon ausgeht, daß Musik nur dann sinnvoll sei, wenn sie einen Zweck habe, muß gegen den l'art-pour-l'art-Standpunkt von Schönberg und Strawinsky ankämpfen. Strawinsky hält den „Ausdruck" in der Musik für eine Illusion: „Der ‚Ausdruck' ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom ‚Ausdruck' abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit."[14]

Schönberg geht von einem Zweck der Musik aus, der Selbstbefriedigung des Komponisten bedeutet: „Ich glaube, daß ein wirklicher Komponist Musik zu keinem anderen Zweck schreibt, als daß sie ihm selbst gefällt. Diejenigen, die schreiben, um anderen zu gefallen und an Hörer denken, sind keine wirklichen Künstler."[15]

Und wenn Strawinsky dazu noch behauptet, daß Musik, Kunst überhaupt per definitionem nicht revolutionär sein könne, da Revolution Chaos, Kunst aber Ordnung bedeute[16], muß Eisler, von seinem Standpunkt als revolutionärer Musiker, diese Richtung bekämpfen, auch wenn er Schönberg und Strawinsky für höchst bedeutende bürgerliche Komponisten hält, und trotz der Dankbarkeit dem Lehrer Schönberg gegenüber, die immer wieder durchbricht. Er bekämpft diese Richtung vor allem deshalb, weil ihre Ästhetik in ihrer postulierten Zweckverneinung, Bedeutungsfeindlichkeit, Egozentrik dem Aufbau einer Musikkultur, die den Interessen der arbeitenden Bevölkerung entspricht, nur schaden würde. Die Materialbehandlung dieser Komponisten dagegen hält Eisler für weiterweisend und, vor allem nach der Beseitigung der Klassengesellschaft, für die neue sozialistische Musik verwendbar[17]. Da die neue Musik die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft widerspiegelt, ohne sie zu beschönigen oder zu verschleiern, allerdings auch ohne sie zu begreifen, war sie dem Faschismus unerwünscht. Sie wurde, genauso wie Eislers Musik, zur „musica non grata" erklärt und aus Deutschland vertrieben. Hier ist der wichtigste Ansatzpunkt zu einer Zusammenarbeit zwischen Eisler und der linken bürgerlichen Musik zu finden. Für den Kampf gegen den gemeinsamen Gegner, die faschistische Musikkultur, mußten die Künstler als Bündnispartner gewonnen werden, die vom Faschismus unterdrückt wurden, in vorderster Front die Avantgarde-Musiker. Dieses Bündnis sollte in keinem Fall die bestehenden grundsätzlichen Differenzen vertuschen, die in der Auseinandersetzung und ideologischen Klärung vor 1933 so wichtig waren. Nun aber galt es, eine gemeinsame Basis zu finden, mochte sie auch noch so schmal sein, um eine möglichst breite antifaschistische Front der Musiker aufzubauen. Die faschistischen Kulturverantwortlichen belegten denn auch sehr bald alles, was mit dem Faschismus unvereinbar war, mit dem Kainsmal „entartete Kunst". Walter Abendroth, nach 1945 Feuilletonredakteur der „Zeit", schrieb 1934 über neue Musik:

> „Daß diese ‚Neue Musik' ihrem Geiste und Wesen nach nicht nur deshalb unvolkstümlich sein mußte, weil sie jedes natürliche Bedürfnis nach Wohllaut und Schönheit, Sinn und Verstand durchaus unbefriedigt ließ, sondern

> vielmehr noch deshalb, weil sie wissentlich und absichtlich jede Bezogenheit auf gesundes Fühlen und Wollen, wie es in einem starken, selbstbewußten Volke lebt, verachtete und womöglich durch ihre eigenen Ausdrucksmittel auch offen verächtlich und lächerlich machte, liegt auf der Hand. Sie war ein Fäulnisbazillus, den volksfeindlicher Zersetzungswille mit Witz und Berechnung dem Kulturkörper eingeimpft hatte." [18]

Die neue Musik galt als „artfremd", „verjudet", „bolschewisiert". Eisler analysierte die Gründe, warum bürgerliche Komponisten von den Nationalsozialisten, die Vertreter bürgerlicher Interessen waren, bekämpft wurden: „Es ist klar, daß moderne Musik, die kapitalistische Zustände in all ihrer Häßlichkeit und Verworrenheit widerspiegelt, für diese Zwecke des Volksbetrugs weniger geeignet ist, denn sie sagt zu viel über die Fäulnis und Zersetzung unserer Zeit aus." [19]

Gerade jene Musik, deren Hauptmerkmal die fortschrittliche Entwicklung des musikalischen Materials und der Kompositionstechnik ist, war wegen ihrer eindeutigen, wenn auch nicht für den Fortschritt Partei ergreifenden Widerspiegelungen der realen Verhältnisse für den Faschismus untragbar. Selbst ein Komponist wie Hindemith, der sich „durch Senkung seines technischen Standards und durch eine verlogene Volkstümlichkeit bei den faschistischen Machthabern anzuschmieren" [20] versuchte, wurde abgelehnt. Die Gemeinsamkeiten mit Hindemith, dem Eisler früher sehr kritisch gegenüberstand, werden nun in den Vordergrund gestellt, so z. B. die Betonung der Gebrauchsmusik. Das partielle Eintreten für Hindemith wurde zu einem Moment des Kampfes gegen die faschistische Kulturpolitik. [21]

Die Bündnispolitik der Musiker mußte ganz anders verlaufen als die der Schriftsteller: Musiker nahmen in ihren Werken fast nie direkt Stellung zu konkreten politischen Ereignissen. Ihr „apolitisches" Verhalten bedeutete dennoch eine spezifische politische Stellungnahme. Eisler sieht, daß die Musik selbst ein solches Verhalten nahelegt, weil sie „keinen begrifflichen Stoff hat, von allen Künsten die der Politik entfernteste". [22]

Die Schriftsteller dagegen, die sich mit ihren Werken in die Reihen des antifaschistischen Kampfes einordneten, stellten gerade in den 30er Jahren ein demokratisches und sozialistisches Potential dar. Bei den eher apolitischen Musikern existierte ein solches Potential politisch bewußter Künstler nur in geringem Maße. Die sozialistischen Musiker unter Führung von Hanns Eisler konnten ihre Bündnispartner für den Kampf gegen den Faschismus aus dem Bereich der bürgerlichen Musik zunächst wohl nur durch das Solidaritätsgefühl gewinnen, das durch die gemeinsame Vertreibung und das Verbot im eigenen Land enstand. Der nächste Schritt mußte das Bewußtmachen der „gemeinsamen dritten Sache" sein, der Kampf gegen den Faschismus mit allen Mitteln: „Vor allem müßte den modernen Komponisten klargemacht werden, wo die Front ist, die die fortschrittliche Musik gegen die unterdrückenden Maßnahmen und die Sabotageakte der Faschisten verteidigt." [23]

Ein wesentliches Moment der Frontenklärung war die Aufdeckung der Manipulationsmechanismen im faschistischen Kulturbetrieb. Das, was dem faschistischen Regime am nützlichsten an der Musik erschien, war ihre „gemeinschaftsbildende Kraft" — Hitler verwies gerne darauf — und ihre narkotische Wirkung. Durch gemeinschaftliches Musizieren sollte der ein-

zelne lernen, „sich dem Ganzen einzuordnen und dem Wohl des Vaterlandes *unter*zuordnen".[24] Zur narkotischen Wirkung der Musik schreibt Eisler: „Was beim Anhören von Musik wünschenswert erscheint, ist ein Rauschzustand, ein kritikloses, niedergeschmettertes, verzückt-passives Entgegennehmen — ein Zustand, der in der faschistischen Politik so dringend gebraucht wird."[25]

Ein Einbeziehen des Verstandes wurde von den Faschisten als der Musik nicht adäquat verworfen. Musik wurde zum idealen Aufreizinstrument der „Massenseele".[26] All diese, die letzten fortschrittlichen Elemente des bürgerlichen Musiklebens auslöschenden Anstrengungen des Faschismus analysierte Eisler, um den fortschrittlichen bürgerlichen Komponisten klarzumachen, wo und wie die Fronten verlaufen, und um sie aus ihrer Passivität als Musiker herauszulocken.

III.

Wesentlich schwieriger als das Bündnis mit der neuen Musik war das mit der Jugendmusikbewegung zu erreichen; es ist auch nie über ein rudimentäres Anfangsstadium hinausgekommen. Die Jugendmusikbewegung, die sich aus Musikpädagogen, Freunden alter Musik, „Volkserneuerern" und „Volksliedwiedererweckern" und vielen anderen Gruppen zusammensetzte, wollte das bürgerliche Konzertleben beseitigen zugunsten eines Musiklebens, das aus den Kräften der Volksgemeinschaft[27] geschaffen werden sollte. Diese Volksgemeinschaft mußte allerdings erst, auch mit Hilfe der Musik, wieder aufleben: „Niemals aber ist uns Musik Selbstzweck! Das Singen bleibt uns der seelischen Erneuerung und inneren Befreiung des Volkstums als höchstem Ziel untergeordnet. Veredelung des völkischen Gemeinschaftslebens durch die Kraft der Musik ist unser Ziel."[28]

An der desolaten Situation des Musiklebens trug nach Meinung der Jugendmusikbewegung die kapitalistische Gesellschaftsordnung die Schuld[29], weshalb Teile dieser Bewegung die Ersetzung der kapitalistischen Klassengesellschaft durch die mittelalterliche Ständegesellschaft forderten, in der die Gemeinschaft noch intakt gewesen sei. Gegen diese Bewegung, die 1929 wohl etwa eine Million meist junger Menschen umfaßte,[30] kämpfte Eisler noch 1931:

> „Der neue Musikfaschismus. Diese hochinteressante Strömung lehnt alle Musik seit Bach ab als Zivilisationsmusik. Sie kämpft auch weiter gegen die Art des bürgerlichen Kunstgenusses, und so wie der Faschismus politisch auf die Ständeverfassung zurückgeht, so greift diese Richtung vor allem auf die religiöse und Volksmusik des 16.—18. Jahrhunderts zurück. Ihr Kampf richtet sich auch gegen die gesellschaftliche Art der bürgerlichen Musik: das Konzertleben. Diese Musikrichtung kommt zu der klaren politischen Formulierung: Sie will durch den Geist der wahren deutschen Volks- und Kunstmusik die Jugend entpolitisieren."[31]
>
> Umgekehrt sieht auch die Jugendmusikbewegung in Eisler einen ihrer erbittertsten Feinde: „Hanns Eisler versteht es nicht nur, zu geschmacklosen Texten Musik zu machen, (...) sondern er hat auch sein Talent für die Musikschriftstellerei entdeckt und schreibt für kommunistische Tageszeitungen über musikalische Angelegenheiten, wie er sie versteht oder auch — nicht versteht. In der ‚Sächsischen Arbeiterzeitung' vom 10. März 1928

findet sich ein Artikel von ihm über ‚Die neue Religiosität in der Musik'. Offenbar hat er selbst von der starken religiösen Bewegung, die durch unser Volk, und zwar durch alle seine Glieder geht, etwas gemerkt; aber sie paßt ihm nicht in den Kram. Darum gibt er folgende Erklärung für das Neuerwachen kirchlicher Musik: Der Imperialismus braucht den Schutz der Kirche, und so beeilen sich die Musiker, die Konjunktur auszunutzen, und komponieren ‚etwas voreilig' geistliche Musik ... Daß er von dem, worüber er schreibt, auch nicht die entfernteste Anschauung hat, beweist schließlich folgender Satz: ‚Die bürgerliche musikalische Jugendbewegung, die Singgemeinden, die eine Erneuerung der deutschen Musik aus dem Geiste des ‚Volkstum' anstreben und *politisch mit dem Faschismus liebäugeln* (Vom Herausgeber hervorgehoben), pflegen mit Vorliebe die alte kirchliche Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ...' Der Artikel schließt mit dem kühnen Satz: ‚Die soziale Revolution wird die Musikproduktion der letzten Jahre auslöschen wie einen Tintenklecks.' Wir wollen dem nichts hinzufügen als den Wunsch, daß bei dieser Auslöschung die Machwerke Eislers nicht vergessen werden und daß die Arbeiterschaft im Kampfe gegen ihre Unterdrücker sich zuerst von der geistigen und seelischen Knechtung durch eine Clique von Literaten befreien möge." [32]

Wenn der Kampf gegeneinander auch sehr heftig war, so bieten sich doch von der Erscheinung her einige äußerliche Berührungspunkte Eislers mit der Jugendmusikbewegung an: der Kampf gegen das kapitalistische Musikleben, die Bevorzugung von Musik, die eine bestimmte Funktion hat, also Gebrauchsmusik entgegen der von der l'art-pour-l'art-Ästhetik beherrschten zeitgenössischen Musik, die Betonung der Vokalmusik, die Versuche, durch breitangelegte musikalische Volksbildung das Monopol der besitzenden Klasse für Musik zu brechen. Im Wesen allerdings sind diese scheinbar gleichgerichteten Bestrebungen grundsätzlich verschiedener Art: Eisler kämpfte für den Aufbau einer sozialistischen Musikkultur, deren Voraussetzung aber die Beseitigung der Klassengegensätze durch Klassenkampf ist. Die Jugendmusikbewegung sprach von einer Gemeinschaftsmusikkultur, deren Voraussetzung eine Volksgemeinschaft sei, in der die Klassen in Stände zurückverwandelt würden, die Kapitalisten und Arbeiter zu einer „Arbeitsgemeinschaft" zusammenwüchsen, das durch politische Kämpfe zerrissene Volk zu einer „Schicksalsgemeinschaft" verschmölze.[33] Ziel war die Beseitigung der Klassengegensätze durch Vertuschen, Verschleiern, Beschönigen.

Eisler sah wie Jöde und Hensel[34] in der „Liquidierung des Musikanalphabetismus"[35] eine notwendige Voraussetzung zur Entwicklung einer neuen Musikkultur. Für Eisler bedeutet dies Schulung des Verstehens von Musik neben der Beseitigung der bisherigen ökonomischen Ungerechtigkeit, die Besitzlosen den Weg zur Musik versperrte.[36] Die Jugendmusikbewegung aber forderte „Musik für alle" deshalb, weil durch Musik am besten wieder im ganzen Volke die Volksgemeinschaft erzeugt werden könne. Fritz Reusch, einer der Leiter der Jugendmusikschule in Berlin-Charlottenburg, schrieb: „Von der Überzeugung ausgehend, daß nur im tätigen, gemeinschaftlichen Musizieren die Voraussetzungen zur Entwicklung unserer Volksmusik und damit unseres Musiklebens überhaupt gegeben sind, wird der gesamte Musikunterricht die Idee des Gemeinschaftlichen in jeder Weise als Ausgangs- und Endpunkt nehmen müssen."[37]

Eisler betonte die Bedeutung der Vokal- gegenüber der Instrumentalmusik, da Instrumentalmusik schwerer verständlich und symptomatisch für bürgerliche Musik sei.[38]

Außerdem, so Eisler, sei die menschliche Stimme das musikalische Produktionsmittel, das jedem Menschen ohne finanzielle Aufwendungen zustehe, also das eigentliche Instrument des Proletariats.[39]

Wenn dagegen die Jugendmusikbewegung die Vokalmusik — allerdings nur die polyphone Chormusik — förderte, dann deshalb, weil gemeinsames Singen am besten Gemeinschaft erzeuge: „Der Chorgesang ist uns die wichtigste unter den musikalischen Kunstübungen, weil sie die organischste ist, indem sich in ihr die Gemeinde bildet, welche eine Zelle werden kann zum Aufbau der erstrebten Volksgemeinschaft."[40]

Die Jugendmusikbewegung ging von irrationalistischen Vorstellungen der Erschaffung einer Volksgemeinschaft durch Musik aus; diese Zielrichtung, die die meisten Anhänger der Jugendmusikbewegung mehr oder weniger gemeinsam hatten, paßte sich fast lückenlos in die faschistische Kulturpolitik ein, auch wenn vielen diese Konsequenz nicht klar war und einige sich subjektiv, da sie z. B. gläubige Christen waren, als Gegner der Faschisten betrachteten.

Welche Tendenzen der Jugendmusikbewegung Eisler auch immer ermutigten, ein gemeinsames Vorgehen mit ihr zu versuchen — bei ihrer genaueren Analyse wird klar, daß ein solcher Plan eines gemeinsamen Kampfes gegen den Faschismus nur wenig erfolgversprechend war. Ein Bündnis gegen den Wagnerismus des Faschismus war möglich, wenn die Jugendmusikbewegung Wagner auch aus ganz anderen Gründen als Eisler ablehnte. Eisler konnte so neue Argumente und Mitstreiter gegen die ihm verhaßte Wagnerverherrlichung gewinnen.[41] Wenn er jedoch tatsächlich von der Seite der Jugendmusikbewegung Bereitschaft zum gemeinsamen politischen Kampf erwartete, so erscheint seine Einschätzung allzu optimistisch. Es gab einzelne Antifaschisten und Demokraten in der Jugendmusikbewegung — Jöde und Hensel gehören sicher nicht dazu. Möglicherweise erwartete Eisler von Fritz Jöde, den er auch im Zusammenhang mit dem Musikbetrieb der SPD[42] nannte, wenigstens Verständnis für die Aufgabe der Arbeiterklasse im Kampf gegen den Faschismus und eine gewisse Hilfestellung.

Fortschrittlichere Ansätze sind in der Gruppe von Musikern und Musikwissenschaftlern zu finden, die zum Teil Lehrer an der Jugendmusikschule Neukölln waren und an der Herausgabe der Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" beteiligt waren. Diese Zeitschrift, in der einige sehr beachtenswerte Ansätze zur Musiksoziologie zu finden sind, sollte die offizielle Fortsetzung der „Musikantengilde" sein. Nach einem Jahr mußte die Publikation eingestellt werden — die Anhänger der Jugendmusikbewegung begannen gegen dieses „linke" Blatt, das ihr Standesblatt sein sollte, zu revoltieren.

Zu einem Bündnis zwischen den fortschrittlichen Arbeitermusikern und der Jugendmusikbewegung ist es nicht gekommen. 1935 hatte Hanns Eisler Kontakt mit dem Musikwissenschaftler Hermann Reichenbach, einem engen Mitarbeiter von Fritz Jöde an der Akademie für Jugend- und Volksmusik, der 1933 als Jude Deutschland verlassen mußte. Bekannt ist, daß Reichenbach und Eisler 1935 in Straßburg und Prag zusammentrafen, bekannt

ist, daß Eisler den Vorschlag des Bündnisses zwischen Arbeitersängerbewegung und Jugendmusikbewegung der Internationale der Arbeitersängerbünde (IDAS) vortrug. Die IDAS lehnte diesen Vorschlag ab — in ihrer Einheitsfront sollten nur Arbeiter vereinigt sein. Ungeklärt ist, für welchen Teil der Jugendmusikbewegung Reichenbach mit Eisler sprach. Bisher ist noch kein Material über eine Exiljugendmusikbewegung gefunden worden.

IV.

Der wichtigste Schritt, ja eigentlich die Voraussetzung zur Volksfront der Musiker war die Einheitsfront der Arbeitersänger, um die man sich vor allem nach 1932 bemühte.[43]

Der DASB, der 1932 etwa 320 000 Mitglieder hatte,[44] war die Dachorganisation der deutschen Arbeitergesangvereine. Eisler beschreibt in verschiedenen Aufsätzen sehr drastisch die Entwicklung des DASB nach 1918, der immer mehr den Charakter eines spießbürgerlichen Gesangvereins angenommen und alle revolutionären Tendenzen verloren hatte.[45] Teilweise übernahm der DASB auch die Aufgaben einer Arbeiterkulturorganisation: Konzerte mit großer bürgerlicher Musik wurden veranstaltet, der Arbeiter sollte in das Konzertleben, das aber nach wie vor ein bürgerliches war, integriert werden. Ein Beleg solcher Bemühungen ist die Arbeit des Arbeiter-Kultur-Kartells Groß-Berlin, einer Kulturorganisation der SPD. Dieses Kultur-Kartell veranstaltete z. B. im Winter 1926/27 vier Arbeitersinfoniekonzerte in der Berliner Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester. Auf dem Programm des Konzerts am 27. 11. 1926 stand z. B. Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 3), Mozart (Jupiter-Sinfonie), Honegger (Pazific 231) und Strauß (Till Eulenspiegel). In der programmatischen Erklärung zu diesen Konzerten heißt es: „Die Arbeiter haben seit langem erkannt, daß die geistige Reife des Proletariats in hohem Maße entscheidend ist für das Tempo um die Ergebnisse des Emanzipationskampfes."[46]

War hier zum einen der Klassenkampf zugunsten des Emanzipationskampfes aufgegeben, hegte man zum anderen in der SPD die Illusion, daß einfaches Einpassen in die bürgerliche Kultur gleichzeitig einen „geistigen Reifeprozeß" auslösen würde.

Solche Bemühungen um das kulturelle Erbe wie auch das Chorrepertoire des DASB waren den revolutionären Arbeitersängern zu reformistisch; die kommunistischen Mitglieder spalteten sich ab.

> „Gegen diese Praxis und Theorie der SPD entstand eine spontane Opposition der kommunistischen und der mit der KPD sympathisierenden Arbeitersänger, die mit ihrem revolutionären Instinkt fühlten, daß die Reformisten auch auf dem Gebiete der Musik ihre revolutionären Interessen nicht mehr vertraten und immer mehr den bürgerlichen Musikbetrieb imitierten. Sie traten aus dem DASB aus und gründeten einen Kommunistischen Sängerbund (KS). Diese Gründung stellte sich bald als ein politischer Fehler heraus, und nach einem halben Jahr unfruchtbaren Vegetierens löste die KPD den KS auf und gab ihren Mitgliedern die Anweisung, in den DASB zurückzugehen."[47]

Die Diskussion im DASB über neue Möglichkeiten des Arbeiterchorgesanges wurde von den Kommunisten vorangetrieben, in jeder Arbeitergesangsgruppe sollte es eine revolutionäre Opposition geben.[48] Doch wie bei den Gewerkschaften wurden auch beim DASB die Revolutionäre, an der Spitze Eisler, ausgeschlossen. Sie bildeten 1931 die „Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger" (KdAS) und versuchten, als Gegengruppe zum DASB die Arbeitersänger durch eine neue revolutionäre Praxis[49] zu gewinnen. Sie mußte also Alternativen zum bürgerlichen Konzertleben und zur reformistischen Musikpraxis des DASB anbieten. Die wichtigsten Versuche einer Alternative waren die Agit-Prop-Gruppen, das Lehrstück, die Chormontage und das Konzert mit Kommentar.

Eine wesentliche Differenz zwischen dem DASB und der KdAS bestand in der Einschätzung der Bedeutung des kulturellen Erbes, die Frage nach der Wichtigkeit der traditionellen Musik für die konkrete Gegenwart der Arbeiter. Die Äußerungen Eislers tendierten in den früheren Jahren dahin, die bürgerliche Kultur völlig beiseite zu lassen.[50] Als Beleg für die Richtigkeit einer solchen Haltung zitiert Eisler Lenin, der nach Eisler gesagt hat: „Man muß sie (die Kultur) kritisch vernichten". Er zitiert aber falsch — eine solche Änderung ist nicht nachweisbar. Lenin spricht von „kritischer Aneignung"[51] der Kultur.

Schon das ansatzweise Vertrautmachen der Arbeiter mit der Musik des Bürgertums hielt Eisler damals für reformistisch:

> „Es war der alte Gedanke der Volksbildung, der, auf die Musik angewandt, ergab, daß man den Arbeitern die Musik des Feudalismus und die Musik des Bürgertums eroberte. Es war im Vorhinein vergebliches Bemühn; denn man kann in der ökonomischen Situation der Arbeiterschaft nie die Haltung gegenüber einer Kunst einnehmen, wie sie die Bourgeoisie einnimmt. Es ist dies der alte klassische Fehler jeder reformistischen Handlung, der zwangsläufig zu Kompromissen führt, der auch zwangsläufig ästhetisch wertvolles Material gegen ein politisch wertvolleres ausspielt, der also, ohne es zu wollen, die Zwecke der Bourgeoisie fördert."[52]

Sinnvoll einsetzen könne man die klassische Musik noch zur „Liquidierung der Unterhaltungsmusik", außerdem zwinge das Hören dieser Musik zur Geduld, zur Ruhe[53]. Eine solche Auffassung Eislers erinnert stark an die proletkultistischen Tendenzen in der Arbeitermusik der 20er Jahre.

Ohne Eisler und die KdAS ist eine Weiterentwicklung des Kampfliedes nicht zu denken, denn im DASB wurde das Kampflied zugunsten der Männerchortradition vernachlässigt. Zum ersten Mal seit langer Zeit wurden in den Agit-Prop-Gruppen neue Kampflieder entwickelt und gesungen, die der DASB allerdings ablehnte. Der erste Versuch einer Alternative innerhalb des DASB waren Eislers große Chöre (z. B. „Auf den Straßen zu singen"), die in den Gruppen des DASB heftigste Diskussionen auslösten[54].

Aufschlußreich für den Standpunkt des DASB sind die programmatischen Überlegungen Alfred Guttmanns, eines der Führer des DASB. Bei ihm heißt es über die Aufgabe eines Arbeiterchores: „Ganz langsam erst erwuchs die Erkenntnis, daß es mit der *politischen* Aufgabe allein nicht genug war; daß man den Musikdurstigen nicht nur Tendenzchöre vorsingen, sondern durch die Kunst der Musik, durch den Gesang der

Klassengenossen auch etwas *Seelisches* geben sollte. Diese Aufgabe steht durchaus ebenbürtig neben den Bestrebungen im Dienst der Arbeiterbewegung und der Weltanschauungsgemeinschaft."[55]

Vor 1933 war das Lager der Arbeitermusikbewegung in DASB und KdAS gespalten, was Eisler auch, rückblickend, 1935 kritisierte: „Daß es 1931 zu einer solchen Trennung kam, kann nur bedauert werden. Mehr als je bedeutet heute eine solche Trennung furchtbaren Schaden für unsern Kampf an der Kulturfront."[56]

Die kommunistischen Musiker mußten ihr Ziel, den Aufbau einer sozialistischen Musikkultur nach der Revolution, zurückstellen, ebenso wie die KPD den nach ihrer Einschätzung direkt bevorstehenden Kampf um die Machtübernahme durch die Arbeiterklasse. Für dieses Ziel hätte die Zusammenarbeit mit den reformistischen Arbeitersängern wegen der vom DASB mitgeschleppten Elemente der kapitalistischen Musikkultur eine Verzögerung oder Aufweichung bedeuten können. Nach der „Machtergreifung" des Faschismus trat auch für die Arbeitersänger das Problem des gemeinsamen Feindes Faschismus in den Vordergrund, es ging um den *gemeinsamen* „Kampf an der Kulturfront".

> „Es ist unbedingt notwendig, *Feindschaften und Antipathien,* die aus der alten Zeit der Ausschlüsse aus dem DASB stammen, *zu liquidieren.* Unsere Genossen müssen brüderlich mit den sozialdemokratischen und parteilosen Sängern zusammenarbeiten, sie müssen aus der Vergangenheit lernen, aber nicht aus ihr feindliche Stimmungen beziehen . . . Das Ziel der Arbeitersänger ist nicht die Wiederherstellung des DASB, nicht die Wiederherstellung der KdAS, sondern die Einheitsfront aller Arbeitersänger und -musiker gegen den Faschismus."[57]

Neue Richtlinien für das Verhalten revolutionärer Arbeitersänger in den noch bestehenden Gesangvereinen mußten erarbeitet werden, es stellte sich die Frage nach der Umfunktionierung eines Gesangvereins zu einer revolutionären Gruppe.[58]

V.

Ab 1932 wurde der Aufbau einer Einheitsfront der Arbeitermusiker auch auf internationaler Ebene zur zentralen Aufgabe. 1932 wurde in Moskau im Rahmen des Internationalen Revolutionären Theaterbundes (IRTB) das Internationale Musikbüro (IMB) gegründet, dem sich revolutionäre Musikverbände und Musiker aus vielen Ländern anschlossen. Eisler, ab 1935 Präsident des IMB, wurde zu einem der aktivsten Verfechter des Einheitsfrontgedankens. Er war sich schon 1932 bewußt, daß man die Musik auch im internationalen Kampf viel mehr verwenden müsse: „Man muß sich darüber klar sein, daß die Musik gerade als internationales Verständigungsmittel eine ungeheure Rolle spielen kann und ein großer Aktivposten im Klassenkampf des internationalen Proletariats bedeutet. Es ist leider festzustellen, daß die Musikfront der Arbeiterbewegung die am weitesten zurückgebliebene ist."[59]

1935 reiste Eisler für das „Hilfskomitee für Opfer des Deutschen Faschismus" zugunsten der Kinder der Saarflüchtlinge durch die USA und versuchte, Unterstützung für den antifaschistischen Kampf zu gewinnen.

Wenn Eisler in dieser Zeit auch wenig Zeit zum Komponieren hatte, ein Kampflied aus dieser Zeit symbolisiert seine Arbeit: das Einheitsfrontlied, das er zusammen mit Brecht in London schrieb.[60] Es wurde zum ersten Mal öffentlich auf der Arbeitermusikolympiade in Straßburg, Juni 1935, gesungen. Politisches Ziel dieses ersten Höhepunktes der Bemühungen um eine internationale Einheitsfront der Musiker war die Förderung der Einheitsfront aller Werktätigen gegen Faschismus und Krieg und für den Schutz der Sowjetunion. Vertreten waren Teilnehmer aus fast allen nichtfaschistischen westlichen Ländern. Die bedeutendsten teilnehmenden Komponisten waren Alan Bush, Darius Milhaud, Arthur Honegger und Hanns Eisler, Eisler auch in seiner Eigenschaft als Mitglied des IMB. Im Ehrenkomitee waren u. a. Brecht, Egon Erwin Kisch, André Malraux, Martin Andersen Nexö, Erwin Piscator und Friedrich Wolf. Es gelang hier wohl zum ersten Mal in der Geschichte der Arbeitermusikbewegung, „die besten Vertreter linksbürgerlicher Intellektueller und Komponisten auf der Grundlage eines gemeinsamen antifaschistischen Programms zu vereinigen."[61]

Eisler bemühte sich hier, den modernen Komponisten die Notwendigkeit eines Bündnisses mit der Arbeiterklasse deutlich zu machen.

> „Wir können nur die Krise überwinden, wenn wir eine Massenbasis haben. Es gibt eine ganz neue Schicht von Menschen, die nicht nur ihre wirtschaftlichen Rechte, sondern auch für eine neue Kultur kämpfen. Wir Musikfachleute müssen ein Bündnis schließen, und diese Menschen sind die Arbeiter, das werktätige Proletariat. Die erste internationale Arbeitermusik-Olympiade bietet uns die praktische Möglichkeit, dieses Bündnis zu schließen und deswegen ist ihre Bedeutung eine enorme. Wir Künstler müssen endlich auch die moralischen Aufgaben unseres Berufes nicht länger vergessen. Die Arbeitermusik-Olympiade findet statt unter dem Zeichen des Kampfes gegen den Faschismus, gegen den Krieg. Wir Künstler wären der großen Tradition der klassischen Musik und unserer großen Meister — Bach, Beethoven, Mozart — nicht würdig, wenn wir nicht auf der Seite der Arbeiterklasse kämpften. Denn sie allein vertritt die Sache des Rechts, der Wahrheit und der Kultur und damit auch die Sache der modernen Musik gegen die Unwahrheit, Unterdrückung und Kulturbarbarei."[62]

Im Juni 1935 vertrat Eisler das IMB beim Nordböhmischen Arbeitermusikfest in Reichenberg (Liberec). Im Herbst nahm Eisler am 13. Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Prag[63] teil. Die Festivals dieser Gesellschaft, die die wichtigste internationale Organisation der Avantgarde-Komponisten war, stellten die Tribüne für die Aufführungen der bedeutendsten Avantgarde-Musik dar. Die Gesellschaft war gedacht als Selbsthilfeorganisation der Musiker, die so die Aufführung ihrer Musik, die meist vom bürgerlichen Konzertbetrieb abgelehnt wurde, absichern wollten. Auch auf dem Festival in Prag stellte Eisler die Notwendigkeit eines Bündnisses der Avantgarde-Musiker mit der Arbeitermusikbewegung als einzig mögliche Perspektive für die neue Musik dar, um die Isoliertheit der neuen Musik aufzubrechen.

Ein zentraler Punkt der Auseinandersetzung Eislers mit der neuen Musik war auch hier, wie früher, das Problem der Ausdrucksfähigkeit von Musik.

> „In einer Delegiertenversammlung erklärte der tschechoslowakische Komponist Professor Alois Hába, daß die Leitung der IGNM darin bestände, in

> den letzten dreizehn Jahren im internationalen Maßstab eine neue Sprache entwickelt zu haben. Das ist nicht unrichtig, aber es ist zu untersuchen, mit welchen Mitteln und Methoden und in welchem sozialen Milieu diese neue Sprache gefunden wurde und ob diese neue Sprache jetzt imstande ist, auch den neuen Inhalt zu verkünden."[64]

Nach der Ablehnung des Moskauer Angebots schlug Eisler vor, das nächste Festival der IGNM zusammen mit einer zweiten Arbeitermusik-Olympiade während der Weltausstellung 1936 in Paris stattfinden zu lassen. Dort sollte ein Musikbüro gegründet werden, das vor allem die Zusammenarbeit zwischen Musikintellektuellen und den breiten Volksmassen koordinieren sollte.[65] Leider wurden diese Vorschläge nicht verwirklicht. Wie wenig Eisler auf die Unterstützung der IGNM rechnen konnte, zeigt der Fall „Deutsche Sinfonie". 1936 hatte Eisler zwei Sätze der Sinfonie, die zunächst „Konzentrationslagersinfonie" heißen sollte, bei der Jury der IGNM eingereicht, sie wurden als die besten der eingegangenen Stücke bezeichnet und sollten auf dem 15. Festival der IGNM in Paris 1937 aufgeführt werden.

„Wenige Monate vor Beginn des Festes befürchteten jedoch die Veranstalter eine Intervention der Nazi-Regierung und schlugen Eisler vor, die Stimmen mit den Anstoß erregenden antifaschistischen Liedtexten durch Saxophone zu ersetzen."[66]

Gerade die „Deutsche Sinfonie" ist in ihrer Aussage ein Symbol für den antifaschistischen Kampf der Deutschen, die sich dem Nazi-Terror nicht beugen wollten. Die Aufführung der IGNM hätte eine politische Stellungnahme bedeutet, der die IGNM-Spitze lieber auswich.

Die Diskussion um eine Volksfront der Musiker ging trotz vieler Mißerfolge weiter; viele Fragen, vor allem die der Zusammenarbeit zwischen Komponisten neuer Musik und Arbeitermusikern waren noch nicht völlig geklärt. Der Artikel „Avantgarde-Kunst und Volksfront", gemeinsam gezeichnet von Eisler und Ernst Bloch[67], ging aus Diskussionen 1937 in Prag hervor. Das zentrale Problem war wieder das der Fortschrittlichkeit, einmal fortschrittliches Bewußtsein, repräsentiert „durch den dialektischen Materialismus und seine Träger, die sozialistischen Gruppen der Hand- und Kopfarbeiter",[68] zum anderen fortschrittliches Bewußtsein in der künstlerischen Produktion. Diese Formen fortschrittlichen Bewußtseins seien nicht nur fast nie gekoppelt, dieser Zustand sei auch unter kapitalistischen Verhältnissen nicht veränderbar, meinte der „Skeptiker" des Aufsatzes. Der „Optimist" hielt diesen Zustand sehr wohl für veränderbar, ja partiell schon verändert, dann nämlich, wenn sich das neue Material an den neuen Inhalten bewähren muß und für soziale Aufgaben brauchbar wird, wenn mit Musik die Interessen der werktätigen Bevölkerung ausgedrückt und gefördert werden können. Diese nach Eisler einzig sinnvolle und vorwärtsweisende Perspektive der neuen Musik ist nur möglich, wenn die bürgerlichen Komponisten ihre Isolierung aufbrechen und sich als Bündnispartner an die Seite der Arbeiterklasse stellen.

> „Die Volksfront verteidigt die künstlerische Freiheit und liefert den Künstlern ehrliche, wahrheitsgemäße Stoffe. Die Künstler brauchen also die Volksfront, damit sie sich an die großen gesellschaftlichen Bewegungen

> unserer Zeit anschließen und damit sie nicht ins Leere hinein produzieren. Die Volksfront hingegen braucht die fortschrittlichen Künstler, weil es nicht genügt, die Wahrheit zu besitzen, sondern weil es nötig ist, ihr den zeitgemäßesten, präzisesten, farbigsten Ausdruck zu verleihen."[69]

Ab Januar 1938 lebte Eisler in den USA; sein Kontakt mit der deutschen Arbeiterbewegung mußte darunter leiden. Die möglichen Bündnispartner waren über viele Länder verteilt — sie waren in Prag, Paris, London, in den USA, in Südamerika.[70] Ein kontinuierliches Arbeiten in der Exil-Zeit war nur unter sehr komplizierten Umständen und nach Kriegsbeginn gar nicht mehr möglich.

Die Entwicklung Eislers in den hier untersuchten Jahren 1928—1937, die vielen Schwierigkeiten, die Widersprüche und die Versuche, sie zu überwinden, zeigen deutlich die Probleme der Einheitsfront auf, Probleme, die zum Teil heute noch bestehen. Für wie wesentlich Eisler die Politik der Einheitsfront mit allen demokratischen und sozialistischen Kräften gegen Faschismus und Imperialismus hielt, zeigt vor allem sein Versuch, mit der Jugendmusikbewegung ein antifaschistisches Bündnis einzugehen. Diesen Versuch beurteilte Eisler selbst nicht allzu optimistisch, er beweist aber, daß Eisler, wenn es darum ging, Bündnisse gegen den Faschismus zu schließen, bereit war, berechtigte grundsätzliche Bedenken um der gemeinsamen dritten Sache willen zurückzustellen. Ein solches Zurückstellen bedeutete jedoch keineswegs eine Revision seiner früheren ästhetischen und politischen Einstellung diesen Gruppen gegenüber.

Zwar sind die Probleme der Aktionseinheit, die sich heute stellen, andere als die der Volksfront vor 40 Jahren, doch kann von Eislers Lösungen der Probleme und von den Fehlern, die er dabei machte, gelernt werden beim erneuten Versuch, im Bündnis der fortschrittlichen Musiker und Künstler mit der werktätigen Bevölkerung im antimonopolistischen Kampf Elemente einer neuen fortschrittlichen Kultur zu schaffen, die Grundsteine für eine künftige sozialistische Kultur bilden können.

Anmerkungen

1 Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924—1948, hrsg. v. Günter Mayer, Leipzig 1973. Fast alle folgenden Eisler-Zitate sind diesem Band entnommen, sie werden mit der Abkürzung HES zitiert. Oben: HES S. 31.

2 HES S. 117.

3 HES S. 119.

4 KdAS: Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger, der Zusammenschluß der revolutionären Arbeitersänger 1931, die aus dem DASB ausgeschlossen worden waren (s. u.).

5 HES S. 261.

6 Diese für die Geschichte der KPD wichtige Diskussion kann hier nur skizziert werden. Wichtige Daten sind der VI. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale 1928 und der „Weddinger Parteitag" der KPD 1929. Hier stand noch die verhängnisvolle These vom „Sozialfaschismus" der SPD im Mittelpunkt der Diskussion. Unter dem wachsenden Druck des Faschismus rief die KPD 1932 die

„Antifaschistische Aktion" ins Leben, die den Ansatz zu einer Volksfrontpolitik darstellte. Endgültig beschlossen wurde diese Strategie auf dem VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale 1935.

7 HES S. 297.

8 HES S. 139.

9 HES S. 334.

10 HES S. 185.

11 HES S. 186.

12 HES S. 154. Zur Definition des Begriffs „Linke bürgerliche Musik" vgl. G. Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 1973, H. 1/2, S. 17 ff.

13 HES S. 160.

14 Strawinsky, Igor, Mein Leben, München 1958, S. 50.

15 Schönberg, Arnold, Style and Idea, New York 1950, S. 54. Übersetzung von D. K.

16 Vgl. Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz, o. J., S. 12.

17 Vgl. HES S. 258.

18 Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Hamburg 1966, S. 359.

19 HES S. 256 f.

20 HES S. 259.

21 Der „Fall Hindemith" zeigt die ganze Widersprüchlichkeit der faschistischen Kulturpolitik. Dokumente sind abgedruckt in „Musik im Dritten Reich", hrsg. Joseph Wulf, a.a.O., S. 371 ff. Für die Einschätzung Eislers vgl. HES S. 259 f. und 350 ff.

22 HES S. 334 f.

23 HES S. 325.

24 Raabe, Peter (Präsident der Reichsmusikkammer), Kulturwille im deutschen Musikleben, Regensburg 1936, 1.—5. Auflage, S. 14.

25 HES S. 246.

26 Vgl. Freud, Massenpsychologie und Ich-Analyse, darin seine Kritik an Le Bons Theorie der Massenseele.

27 Vgl. Höckner, Hilmar: Musik und Gesellschaft, in „Musikantengilde", Wolfenbüttel, Jahrg. II 1924, Heft 2.

28 Walter Hensel, Die Singgemeinde, Jahrg. I, Heft 1, 1924.

29 Vgl. Fritz Jöde, Musikmanifest, Hartenstein 1921.

30 Vgl. Akte Lichtental, Archiv der Jugendmusikbewegung Hamburg. Genauere Zahlen fehlen.

31 HES S. 117 f.

32 Konrad Ameln, in: „Die Singgemeinde", Jahrg. IV, Heft 5, 1928, S. 158.

33 Vgl. Georg Götsch, Aus dem Lebens- und Gedankenkreis eines Jugendchores. Werkschriften der Musikantengilde Heft 2, Wolfenbüttel 1926, S. 25.

34 Fritz Jöde, Führer der Musikantengilde, und Walter Hensel, Schöpfer und Seele des Finkensteiner Werkes, sind die Führer der Jugendmusikbewegung. Die Gruppen, die sich gegenseitig angriffen, gaben beide Verbandszeitschriften heraus, die „Musikantengilde" und die „Singgemeinde".

35 HES S. 314.

36 Vgl. HES S. 45 und S. 75.

37 Fritz Reusch, Die Volksmusikschule, in: „Melos", Zeitschrift für Musik. 4. Jahrgang, Heft 12, 1925, S. 589.

38 Vgl. HES S. 201.

39 Vgl. HES S. 180.

40 Konrad Ameln, Die Singgemeinde, in: Bärenreiter-Jahrbuch, 2. Folge, Augsburg 1925, S. 25.

41 Vgl. HES S. 246.

42 Vgl. HES S. 155. In den Notowicz-Gesprächen sagte Eisler: „Sein (Jödes) Hauptideal war, daß sein Stahlhelm immer mit dem Roten Frontkämpfer zusammen singt ‚Maria ging durch den Dornenwald'." In: Nathan Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Hrg. v. Jürgen Elsner, Berlin (DDR) 1971, S. 54.

43 Diese Entwicklung in der Arbeitersängerbewegung ist im Zusammenhang mit der Umorientierung der Politik der KPD auf eine Einheitsfrontpolitik zu sehen. Im DASB waren Arbeiter, die meist in der SPD organisiert waren, zusammengeschlossen, in der abgespaltenen KdAS kommunistische Arbeiter.

44 Vgl. Artikel „Arbeitersängerbewegung", in: Seeger, Musiklexikon, Leipzig 1966, S. 49.

45 Vgl. vor allem: Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848. HES S. 211 ff.

46 Arbeiter-Kultur-Kartell Groß-Berlin, Programm für den Winter 1926/27, S. 3.

47 HES S. 220.

48 Die kommunistischen Arbeitersänger wandten die Politik der revolutionären Gewerkschaftsopposition (RGO) an, die von der KPD zunächst propagiert wurde. Als sich jedoch zeigte, daß diese Politik, die von ultralinken Gruppen auf die Spitze getrieben wurde, zu Spaltungen führte und somit den Einfluß der KPD in den Gewerkschaften verminderte, wurde sie geändert.

49 Vgl. HES S. 220.

50 In späteren Jahren, nach 1933, spricht sich Eisler eindeutig für eine kritische Rezeption des Erbes aus, vgl. HES S. 370 f. und vor allem den Aufsatz: „Die Kunst zu erben", 1938, HES S. 406 ff.

51 HES S. 222; vgl. W. I. Lenin, Über proletarische Kultur, in: Werke, Bd. 31, S. 307 f.

52 HES S. 126.

53 HES S. 127.

54 Vgl. HES S. 223.

55 A. Guttmann, Aus der Ideenwelt des Arbeitersängers, Berlin 1930, S. 5.

56 HES S. 260.

57 HES S. 261.

58 Vgl. HES S. 260 f.

59 HES S. 175 f.

60 Vgl. Analyse des Einheitsfrontliedes von H.-W. Heister in diesem Heft.

61 HES S. 296, Anmerkung. 14 Tage nach der Arbeitermusikolympiade fand in Paris vom 21.—25. Juni der „Internationale Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur" statt, der eine wesentliche Etappe für die Einheitsfront der antifaschistischen Schriftsteller war.

62 HES S. 294.

63 Das Festival sollte ursprünglich in Karlsbad stattfinden. Doch die nazifreundlichen Stadtväter sagten, vermutlich auf Weisung Deutschlands, wenige Wochen vor dem geplanten Termin ab. Hanns Eisler überbrachte der IGNM eine Einladung, das Fest in Moskau abzuhalten. Der Engländer Dent, Vorstandsmitglied, lehnte, wohl aus antikommunistischen Gründen, die Einladung ab. Ganz kurzfristig übernahm Prag, angespornt von der russischen Einladung, die Ausrichtung des Festes. In Prag wiederholte Eisler die Einladung nach Moskau für das nächste Jahr; es soll die großzügigste in der IGNM-Geschichte gewesen sein. Auch diese Einladung wurde von der IGNM-Leitung ausgeschlagen.

64 HES S. 323.

65 Vgl. HES S. 332.

66 Eberhardt Klemm, Hanns Eisler, Berlin 1973, S. 35. Die IGNM ging auch mit anderen den Faschisten nicht genehmen Komponisten nicht besonders sanft um. So wurden auch Kompositionen von Hindemith — sei es aus Feigheit, sei es auf eine direkte deutsche Intervention hin — vom Programm gestrichen. Näheres zur Geschichte der IGNM siehe in dem dieses Jahr erscheinenden Buch von Toni Haefeli über die IGNM.

67 HES S. 397 ff.

68 HES S. 400.

69 HES S. 398.

70 Weitere antifaschistische Komponisten, mit denen Eisler teilweise Kontakt hatte, waren z. B. Varèse, Bartók, Kodály, zeitweise auch A. Copland und L. Bernstein. In Deutschland in der „inneren Emigration" blieb Hartmann.

Monika Tibbe

Volkstümlichkeit als Problem des Komponierens

Für einen Komponisten, der seine Aufgabe darin sieht, „Musik zu schreiben, die dem Sozialismus nützt“ [1], kann es nicht gleichgültig sein, ob und von wem seine musikalischen Produktionen akzeptiert werden. Zum bürgerlichen Bild eines Künstlers gehört selbst heute noch, daß er nicht nach der Publikumsgunst schielen dürfe, sondern der Kunst zu dienen bzw. sich selbst auszudrücken habe. Eislers kompositorische Bemühungen dagegen richteten sich klar an ein ganz bestimmtes Publikum, und die Gestalt seiner Kompositionen ist durch diese Zielrichtung geprägt. Für Eisler ist Volkstümlichkeit — in einem spezifischen, noch zu definierenden Sinn — eine verbindliche Forderung, freilich eine, die Schwierigkeiten mit sich bringt. Diese Schwierigkeiten und die kompositorischen Lösungsversuche Eislers sollen hier dargestellt werden.

I. Zum Begriff Volkstümlichkeit

Volkstümliche Musik ist nicht gleichzusetzen mit *Volksmusik*, d. h. mit Musik, die das Volk selbst herstellt. Solche Musik ist weitgehend gebunden an vorindustrielle Verhältnisse, in denen aufgrund ökonomischer Bedingungen der Lebens- und Arbeitszusammenhang noch überschaubar und relativ stabil war. Mit zunehmender kapitalistischer Industrialisierung wird generell auch die Musik, die die unteren Bevölkerungsschichten hören und ausüben, von Spezialisten geschrieben; sie ist damit in jedem Fall Musik *für* das Volk. Was man *populäre Musik* nennt, ist nur noch in Ausnahmefällen Ausdruck der realen Lebensverhältnisse ihrer Hörer; infolgedessen bezeichnet der Begriff auch kaum noch spezifische musikalische Eigenschaften: jede Musik, gleich welcher Herkunft und Ausprägung, ist dann populär, wenn sie „ankommt“. Dagegen sieht sich die — meist kleinbürgerliche — *volkstümliche Musik* als Fortsetzung der Volksmusiktradition, ohne allerdings deren geschichtliche Voraussetzungen zu reflektieren. Sie trennt diese Musik von ihren Entstehungsbedingungen, betrachtet sie als bloß musikalische bzw. musikalisch-dichterische Form, als „Fundgrube schönster Melodien“ [2], auf die man zurückgreifen kann. Dieses Zurückgreifen hat zur Folge, daß die volkstümliche Musik generell vom Standpunkt der musikalischen Materialentwicklung rückständig ist und einen wehmütigen oder sogar sentimentalen Charakter bekommt. Während die Volksmusik zur Zeit ihrer Entstehung die Situation des Volkes widerspiegelte und seinem Lebensgefühl Ausdruck gab, ist die volkstümliche Musik seit dem späteren 19. Jahrhundert nur noch verzerrend auf die reale Lebensweise des jeweils zeitgenössischen Volkes bezogen.

Eisler schreibt 1935:

> „Das moderne Industrieproletariat lebt in so komplizierten Arbeitsverhältnissen, daß die naive Art des Volksliedes nicht mehr ausreicht, sie zu beschreiben. Die eigentümliche Stellung des Industrieproletariats wird tatsächlich in keinem einzigen Volkslied ausgedrückt."[3] Aus diesem Grund sei das naive Singen alter Volkslieder für das Proletariat wenig sinnvoll, zumal die überlieferten Lieder eine ganz bestimmte Auswahl darstellen, „das Ergebnis einer Art von Zensur"[4].

Das künstliche Nachahmen von Volksliedern, also das Produzieren von „volkstümlichem Liedgut", bezeichnet Eisler sogar als „reaktionär und schädlich"; es sei „etwa dem Versuch zu vergleichen, statt der Eisenbahn die Postkutsche wieder einzuführen oder von der Industrie zum Handwerk zurückzukehren"[5]. Er benennt dieses Nachahmen mit der treffenden Wortschöpfung „Retouristik"[6].

Eislers scharfe Angriffe gegen diese Art von rückschrittlicher Volkstümlichkeit richteten sich gegen eine konkrete Praxis, die in der Zeit nach dem 1. Weltkrieg große Bedeutung hatte: gegen die sozialdemokratische Musikpolitik und vor allem gegen die musikalische Praxis der Jugendbewegung, die das Singen von Volks- und Kirchenliedern auf ihr Banner schrieb, um so das in der kapitalistischen Industriegesellschaft verlorengegangene Gemeinschaftsgefühl wiederzugewinnen[7]. Damit versuchte sie, wie Adorno konstatiert, „einen Zustand, der in den realen ökonomischen Bedingungen gründet, durch ästhetischen Gemeinschaftswillen zu beseitigen"[8]. Daß die Ideologie der Singbewegung nicht als harmlos rückständige anzusehen ist, sondern in letzter Konsequenz tatsächlich „schädlich" war, hat ihre Rolle in der Zeit des Faschismus — als kulturelles Gegenstück der Betriebs- und Volksgemeinschaftsideologie — bewiesen.

Als Element für die Bildung eines proletarischen Klassenbewußtseins dagegen ist eine volkstümliche Musik in der Art der Singbewegung nicht brauchbar. Der Gegensatz wird bereits deutlich an der unterschiedlichen Füllung des Begriffs „Volk". Die Jugendbewegung meinte die gesamte Bevölkerung — freilich nur die deutsche —; indem sie, scheinbar demokratisch, Musik für das gesamte deutsche Volk bereitstellen wollte, täuschte sie bewußt oder unbewußt über die Klassengegensätze der bestehenden Gesellschaft hinweg. Insofern setzt sie auch die alte Volksmusik keineswegs fort, denn diese war zur Zeit ihrer Entstehung ja durchaus nicht die des gesamten Volkes, sondern die der unteren Schichten, der Bauern und Handwerker, die im Zuge der Industrialisierung zum Proletariat wurden.

In einem „Brief nach Westdeutschland" von 1951 schreibt Eisler:

> „Unser Streben nach Volkstümlichkeit, lieber Freund, wird von euch oft mißverstanden. Versteht man doch bei den gebildeten Ständen unter Volkstümlichkeit: Naivität, Gefühlsduselei, auch Sitten und Gebräuche, wie sie unserer Zeit nicht leicht entsprechen. Wenn wir uns aber dessen bewußt werden, daß die fortgeschrittensten Schichten des Volkes, sein Herz, die Arbeiterschaft ist, dann bedeutet Volkstümlichkeit etwas durchaus anderes. Denn Arbeiter sind nicht naiv, lernen rasch, haben eigentümliche Sitten und Gebräuche, verschieden durch nationale Besonderheiten, aber international im Inhalt, sind neuerungssüchtig, denn sie haben Erfahrungen, wie notwendig Veränderung, Umgestaltung und Vielfältigkeit der Methoden sind. Auch haben sie die weitestgehenden Pläne und Perspektiven. Solche Menschen brauchen eine neue Volkstümlichkeit."[9]

Wenn Eisler volkstümliche Musik in dem beschriebenen Sinn zu komponieren versucht, so läßt er sich nicht aus einem unpräzisen Humanitätsgefühl zum „niederen" Volk herab, sondern stellt sich bewußt auf die Seite der Klasse, welche, wie Brecht es formuliert, „für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält"[10]. Brecht skizziert den Begriff „volkstümlich" folgendermaßen: „den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform aufnehmend und bereichernd/ ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend/ den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den anderen Teilen des Volkes verständlich/ anknüpfend an die Traditionen, sie weiterführend/ dem zur Führung strebenden Teil des Volkes Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd"[11].

Eisler und Brecht betonen, daß die Entscheidung, ihr Können für die Sache des Proletariats einzusetzen, nicht nur politisch die richtige ist, sondern daß eine recht verstandene Volkstümlichkeit den Künstler keineswegs in seiner Phantasie beschränke oder ihn zu einer zurückgebliebenen Ausdrucksform zwinge. Vor allem Brecht unterstreicht die Möglichkeit von neuartigen künstlerischen Methoden:[12]

> „Es ist keineswegs so, als ob man, um vom Volk verstanden zu werden, ungewohnte Ausdrucksweise vermeiden, nur gewohnte Standpunkte einnehmen müßte. Es ist nicht im Interesse des Volkes, seinen Gewohnheiten ... diktatorische Macht zuzusprechen. Das Volk versteht kühne Ausdrucksweise, billigt neue Standpunkte, überwindet formale Schwierigkeiten, wenn seine Interessen sprechen."[13]

Allerdings wäre es nun eine Täuschung, aus diesen Äußerungen Brechts zu schließen, daß die Verwendung neuartiger Mittel für eine volkstümliche Kunst eine gänzlich problemlose Sache gewesen sei. Die Situation, mit der ein Komponist wie Eisler sich konfrontiert sah, war die, daß sich populäre Musik und Kunstmusik so sehr voneinander fortentwickelt hatten, daß die Kluft unüberbrückbar schien. Im Bereich der Kunstmusik entwickelten sich neue Kompositionstechniken, verwandelte sich das musikalische Material grundlegend — im Bereich der Popularmusik wechselten zwar die Moden, doch die Substanz der musikalischen Sprache änderte sich kaum. Die zeitgenössische Kunstmusik wurde nur noch von einer begrenzten Zahl des gebildeten Bürgertums rezipiert, während die kulturindustrielle Popularmusik von den breiten Massen gehört wurde und deren musikalischen Geschmack formte. Wenn sich also ein Komponist an das Proletariat wenden wollte, so hatte er nicht mit einem musikalisch nur ungebildeten Publikum, sondern mit einem bereits verbildeten zu tun.

Eisler weiß ebenso wie Brecht, daß es nicht sinnvoll wäre, die musikalischen Gewohnheiten des Volks zum Maßstab der eigenen Kompositionen zu machen. Dennoch knüpft er an die Hörerfahrungen und die Musikpraxis der Massen an, d. h. auch an Formen der Unterhaltungsmusik, die er sowohl handwerklich wie ideologisch für Schund hält. Die kompositorischen Methoden freilich, mit denen er sich Teile der populären Musik aneignet, verändern diese derart, daß sie nun nicht mehr den Interessen des Proletariats zuwiderlaufen, sondern diese zu vertreten im Stande sind.

II. Zur Verwendung von Popularmusik

In der Einschätzung der handwerklich-ästhetischen Qualität der meisten populären Musik unterscheidet sich Eisler kaum von seinem Lehrer Schönberg. Doch identifiziert er die „niedere Musik" nicht mit dem „niederen Volk", um beides zusammen zu verachten, sondern ist in der Lage, die Funktion dieser Musik genau einzuschätzen. Er weiß, daß die „populäre" Musik weder aus dem Volke stammt, noch dessen Interessen vertritt, sondern durch die kapitalistischen Produktionsverhältnisse bedingt ist: „Die der kapitalistischen Produktion zugehörige eigentümliche Aussichtslosigkeit und der nach der Arbeit eintretende Zustand der Abstumpfung und Erschöpfung produziert allgemeine Bedürfnisse nach der leichtesten, bequemsten und billigsten Form der Erholung."[14] Er erkennt darüber hinaus, daß diese Unterhaltungsmusik nicht nur minderwertig, sondern auch gefährlich ist: „Man kann ohne zu übertreiben sagen, daß diese Musik genauso schädlich für die breiten Volksmassen ist wie schwere Rauschgifte"[15]. Schädlich ist die Unterhaltungsmusik also nicht nur, oder nicht in erster Linie deshalb, weil sie das Volk auf einem niedrigen Bildungs- und Geschmacksniveau beläßt, sondern weil sie es darüber hinaus wie ein Rauschgift betäubt und unfähig macht, seine eigenen Interessen zu erkennen. Die genaue Kenntnis der Funktion von populärer Musik schützt Eisler davor, diese unverändert als Transportmittel für politische Texte einzusetzen; den „roten Schlager" hält er für eine ungenügende Ausdrucksform[16]. Dennoch verwendet er Formen aus der populären Musik, unter ihnen besonders das Chorlied, den Jazz und den Marsch, wobei die jeweilige Verwendungsart sehr verschieden ist.

1. Chorlied

Im ersten der Chorstücke op. 13 (1928) werden die üblichen Chorlieder zusammen mit ihrer Funktion zum Thema der Komposition. Das Stück enthält Parodien auf drei typische Exemplare der Gesangvereinspraxis. Doch bleibt die Komposition nicht bei der Parodie stehen, sondern weist darauf hin, welche schädliche Funktion solche Lieder erfüllen[17]. Die Kritik an dem Repertoire der Gesangvereine war deshalb notwendig, weil diese eine wichtige Funktion innerhalb der Arbeiterbewegung hatten. Ursprünglich sahen die Arbeitergesangvereine durchaus eine politische Aufgabe, an der das Repertoire so weit als möglich ausgerichtet war: gesungen wurden Lieder, die zumindest in den Texten eine freiheitliche und kämpferische Thematik hatten. Mittlerweile hatte sich jedoch das Repertoire dem der bürgerlichen Gesangvereine mehr und mehr angeglichen[18]. So wurde der Arbeitersänger „an der Kulturfront der Arbeiterklasse eher ein konservatives, retardierendes Element", wie Eisler feststellt[19]. Die Chorstücke, die Eisler für die Arbeitergesangsvereine schrieb, haben deshalb die doppelte Funktion eines Lehrstücks: sie sind nicht nur für die Zuhörer bestimmt, sondern ebenso für die Interpreten selbst. „Es genügt nicht mehr, daß ein Stück von einem Chor gut vorgetragen, auf den Zuhörer Wirkung ausübt, sondern man muß Methoden finden, auch den Arbeitersänger nicht nur als Interpreten zu betrachten, sondern ihn auch selbst zu revolutionieren."[20] Mit den Chorstücken greift Eisler also direkt in eine vorhandene populäre Musikpraxis ein und kritisiert sie mittels neuer Musikstücke.

2. Jazz

Ein weiteres Genre der populären Musik, das Eisler verwendet, ist der Jazz. Seit der Pariser Weltausstellung von 1899, bei der das Blasorchester von J. P. Sousa mit großem Erfolg auftrat, wurden die Jazz-Derivate Cakewalk und Ragtime auch in Europa bekannt; weitere Tanzarten folgten, verbreiteten sich sehr schnell und wurden zur Konkurrenz für die europäischen Genres der Unterhaltungsmusik wie Märsche, Walzer, Polkas und Operettenschlager. Zu betonen ist, daß der Jazz nicht in seiner ursprünglichen Gestalt als Volksmusik der unterdrückten amerikanischen Schwarzen nach Europa kam, sondern bereits als deformierte Amüsiermusik, die zu diesem Zeitpunkt schon fest in den Händen der amerikanischen Vergnügungsindustrie war[21]. Doch selbst in seiner deformierten Gestalt setzte sich der Jazz noch deutlich insbesondere gegen den durchweg sentimentalen, schmalzigen Charakter der Operettenmusik ab.

> „Auch im schlechtesten verkommensten Jazz lebt noch etwas von der Empörung der unterdrückten Neger. Hätte ich zu wählen zwischen dem übelsten Jazzschlager und einem unserer miesen Tangos oder gar dem Rennsteiglied: Ich würde den Jazz wählen",

sagt Eisler in einem Interview 1956[22].

> „Die musikalisch interessanten Elemente des Jazz waren einmal der federnde, swingende Rhythmus und die mitreißenden Akzentuierungen, die durch ‚offbeat'-Spiel, in der komponierten Musik gewissermaßen stilisiert durch Synkopen erzeugt wurden, zum anderen die vielfältigen Klangeffekte und die sprachähnliche Tongebung der Blasinstrumente, mit denen sowohl parodistisch-ironische wie aggressiv-militante Ausdruckscharaktere erreicht werden konnten."[23]

Eisler benutzt den Jazz als Materialquelle, ohne ihn allerdings je zu imitieren. Der Begriff Imitation, der in den Anmerkungen zur „Maßnahme" verwendet wird, kann hier zu einer falschen Einschätzung führen. Der „Song von der Ware" benutzt ohne Zweifel einige Elemente des Jazz, so z. B. die Synkopierungen und die Instrumentation mit gestopfter Trompete, Posaune, Klavier, kleiner Trommel und Becken. Oberflächlich gesehen mag man auch die Chromatik in der Singstimme dem Jazz zuschreiben, doch hat sie hier einen ganz anderen Charakter als etwa im Blues. Die Chromatik entstand dort als Vergröberung der blue notes und bleibt deshalb leicht und flexibel, während im Refrain des Händler-Songs jede Note das gleiche Gewicht erhält und die Chromatik dadurch zum Ausdruck eines sich windenden Pathos wird, das vor allem durch die große Steigerung mit abschließender Fermate (auf die Worte „ich weiß nicht was . . .") im Gestus eher einer Opern- oder Operettenarie nahekommt als einem schlichten Blues-Lied. Die getragene Klavierbegleitung unterstreicht diesen Gestus noch; sie hat an dieser Stelle keinerlei Ähnlichkeit mit einem der im Jazz üblichen Klavierstile. Diese Andeutung mag genügen, um zu zeigen, daß Eisler hier keineswegs den Jazz schlicht imitiert, um die Händler-Mentalität darzustellen.

Andere Jazzelemente treten besonders deutlich in den folgenden Balladen hervor: „Ballade von den Säckeschmeißern" (1930, Text von Brecht), „Ballade von den Baumwollpflückern" (1929, Text von Traven) und „Ballade

vom Nigger Jim" (1930). Im Gegensatz zum „Song von der Ware" sind diese Lieder allesamt vom Standort der Ausgebeuteten und Unterdrückten geschrieben. Dieser Standort entspricht dem ursprünglichen des Jazz, der die spezifische musikalische Ausdrucksform der unterdrückten schwarzen Bevölkerung Amerikas war, bevor er zur Unterhaltungsmusik wurde. In der „Ballade vom Nigger Jim" kommen Inhalt und musikalische Ausdrucksform insofern am konkretesten zur Deckung, als hier die Unterdrückung der Schwarzen das Thema des Liedes ist. Auch der Jazz als Mittel zur Unterhaltung „für die Herrschaften mit der helleren Haut" wird im Text angesprochen. Doch greift man gerade bei diesem Lied zu kurz, wenn man, wie Jürgen Elsner, die Verwendung des Jazz nur als ironische „Bloßstellung der Dummheit und Brutalität der kapitalistischen Gesellschaft" sieht[24]. Eisler hat beide Komponenten des Jazz nutzbar gemacht: Jazz als Ausdruck der Empörung und Jazz als Unterhaltungsware, Rauschmittel. Auf beiden Ebenen konnte er von Eisler als Mittel der Kampfmusik eingesetzt werden. In den Kampfliedern freilich benutzt er diese Mittel sparsamer als in den genannten Songs und Balladen. Hier werden sie amalgamiert mit musikalischen Komponenten anderer Herkunft; eine davon ist der Marsch.

3. Marsch

Der Marsch bietet genau das, was dem Jazz meist fehlt: die kämpferische Haltung, und zwar nicht nur die eines einzelnen, sondern die von vielen mit einem gemeinsamen Ziel. Doch kennt Eisler auch die übliche Funktion von Märschen sehr genau und ist deshalb davor gefeit, Marschmusik, so wie sie ist, als Transportmittel zu benutzen, um einen bestimmten Zweck durchzusetzen. Der herkömmliche Marsch erzeugt beim Hörer eine ganz spezifische Haltung: „die eigene Verantwortung wird ausgeschaltet, man fühlt sich als ein Teil der Masse, die blind dem Zwang dieses Rhythmus folgt."[25] Eine solche Haltung beim Volk zu erzeugen, ist für den Faschismus nützlich, dem Volk selbst schadet sie. Würde Eisler also den Marsch unreflektiert und unverändert einsetzen, so widerspräche die musikalische Form dem Inhalt der Kampfmusik. Der Philosoph in Brechts „Messingkauf" sagt vom richtigen Weg, daß er „niemals an einem Gängelband gegangen werden" kann. „Der Begriff des richtigen Weges ist weniger gut als der des richtigen Gehens"[26]. Gibt es also im Gegensatz zum falschen Marschieren auch ein richtiges, und worin bestehen seine Eigenschaften? Reinhold Brinkmann hat in einer Analyse des „Solidaritätsliedes" den besonderen Marschcharakter und seine musikalischen Bedingungen aufgezeigt. Er stellt fest:

> „Kein Moment dieses Tonsatzes also, wiewohl alle aus der gleichen Substanz sich bilden, ist je dem anderen völlig gleich. Der Schreitende erfährt an der rhythmischen Differenzierung die Notwendigkeit, jeden Schritt bewußt und nuanciert zu setzen, auf nichts sich einfach ungeprüft zu verlassen, jeden Moment wach zu überdenken: kritisches Verhalten."[27]

Ein Verhalten also, das sich von dem oben durch Eisler skizzierten grundsätzlich unterscheidet. Die kritische Haltung verändert das von oben herab befohlene blinde Marschieren zu einem solidarischen und zielgerichteten. An musikalischen Verfahrensweisen nennt Brinkmann vor allem solche, die Eisler als Schüler Schönbergs in die Komposition von Kampfmusik ein-

brachte: „entwickelnde Variation — nicht wiederholen, sondern verändern — vollständige Durchartikulation aller Momente — auskomponierte Nebenstufen — schwebende Tonalität."[28] Daraus könnte sich die falsche Vorstellung ergeben, daß Eislers Kompositionsweise sich, grob skizziert, folgendermaßen zusammensetze: Zweck: Musik, die dem Sozialismus nützt; Material: populäre Musik; Kompositionsverfahren: die der Schönbergschule. Diese Aufzählung läßt jedoch das Entscheidende aus, nämlich die neuen Methoden, die Eisler nach seinem Bruch mit Schönberg entwickelt hat. Diese Methoden, die die oben aufgeführten Momente zu einer neuen Ausdrucksform entwikkeln, sind es, die das fortschrittliche Element der Eislerschen Volkstümlichkeit ausmachen.

III. Neue Kompositionsmethoden

Brecht hat Hanns Eisler als das „glücklichste Beispiel für Volkstümlichkeit" bezeichnet im Vergleich zu anderen sozialistischen Künstlern — sich selbst eingeschlossen — in der Zeit der Weimarer Republik. Dies ist kaum damit zu erklären, daß es im Bereich der Musik leichter war, volkstümlich zu schreiben, wie Brecht es nahelegt („ . . . der Musiker fand keinen ganz so großen Widerstand in seiner Kunst")[29]. Volkstümlich im positiven Sinn wurde diese Musik vor allem deshalb, weil Eisler sich außerordentlich konsequent und intensiv mit dem „Volk", d. h. der Arbeiterklasse zusammentat. Eislers Entscheidung, sein Metier für die Sache des Proletariats einzusetzen — oder anders gesagt: die Erkenntnis, daß die Sache des Proletariats seine eigene war —, war zunächst einmal eine politische, die dann ästhetische, musikalische Konsequenzen hatte. Die praktischen Realisierungen dieser politischen Entscheidung Eislers entstanden nun nicht — und das ist das Wichtigste — abstrakt am Schreibtisch, sondern seine kompositorische Arbeit erhielt im Kampf der Arbeiterklasse eine neue Funktion, und ihre spezifische Form entwickelte sich aus der Zusammenarbeit heraus. Im Herbst 1927 wurde er Mitglied der Agitpropgruppe „Rotes Sprachrohr", einer Gruppe des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschland, die sich im Jahre 1926 gebildet hatte. Die Programme dieser und anderer Gruppen bezogen sich auf aktuelle politische Ereignisse und wurden auf Massenkundgebungen, Parteiveranstaltungen, Betriebsversammlungen oder auf der Straße aufgeführt. Als Klavierspieler des „Roten Sprachrohrs" lernte Eisler dessen Praxis kennen, als Komponist konnte er ausprobieren, welche kompositorischen Methoden brauchbar waren und welche nicht. Unmittelbar für die Gruppe selbst schrieb er zwar nur einige Lieder, doch prägten die praktischen Erfahrungen, die er hier machte, seine gesamte Produktion bis in die ersten Emigrationsjahre hinein nachdrücklich.

Eine Konsequenz ist die Konzentration auf bestimmte musikalische Genres: Chöre, Massenlieder, satirische Songs, Theater- und Filmmusiken. Im Gegensatz zu solchen Gattungen wie Kammermusik und sinfonische Musik waren diese Genres für den Tageskampf brauchbar. Als angewandte, mit sprachlichen Inhalten verbundene Musik überwand sie den „Proteuscharakter", den Eisler an seiner Kunst stets als Mangel empfand. Als Vokalmusik benutzte sie dasjenige musikalische Produktionsmittel, das auch dem Proletarier zur Verfügung stand, die Stimme. Bei den drei ersten Genres handelt

es sich zudem um solche, die an eine bereits vorhandene populäre Musikpraxis anknüpften.

Eine weitere Konsequenz ist die spezifische Behandlung des Textes. Zunächst einmal wird kein einziges Wort von der Musik zugedeckt, absolute Textverständlichkeit ist die erste Maxime. Darüber hinaus bestimmt die deutliche Deklamation des Textes die Art der Melodiebildung. So wird er fast immer syllabisch vertont, die Schwerpunkte richten sich nach dem Sprechduktus und erzeugen oftmals eine unregelmäßige Rhythmik, Synkopen und Taktwechsel. Eislers Textbehandlung setzt sich damit ab von den Prinzipien, die die Vokal-Gattungen der Kunstmusik bestimmten. Dort ging es um Ausschmückung, Ausdeutung oder Untermalung der Textinhalte, in der Kampfmusik dagegen um eine deutliche, einprägsame Deklamation der Texte.

Ebenso unterscheidet sich die Art der Vortragsweise vom traditionellen Gesangsstil. In den „Ratschlägen zur Einstudierung der Maßnahme“[30] hat Eisler die notwendige Vortragsweise beschrieben; sie gilt nicht nur für dieses Stück, sondern für die gesamte Kampfmusik. An die Stelle des einfühlenden, „schönen“ Singens tritt der referierende Vortrag, das straffe, rhythmische, präzise Singen. Der Chor soll sich nicht verhalten wie ein „Kollektivcaruso“, sondern wie ein Referent in einer Massenversammlung.

Die zentrale Kategorie der Eislerschen Musik ist diejenige, die Brecht und Eisler mit den Begriffen „Haltung“ oder „Gestus“ benennen. Die Musik prägt Haltungsmodelle aus, die sich ebenso auf die Ausübenden wie auf die Hörer auswirken sollen. Am direktesten ablesbar ist die Haltung wiederum an den Vortragsanweisungen. Zusammenfassend lassen sich die folgenden Eigenschaften für den Gestus der Kampfmusik nennen: kräftig und doch leicht; kämpferisch und aggressiv, aber mit kühlem Kopf; kritisch, aber mit solidarischer Disziplin; optimistisch, aber mit klarem Blick für die Schwierigkeiten. Alle Momente des Tonsatzes sind durch den Zweck bestimmt, diese Haltung zu fördern.

Im Hinblick auf die Forderung der Volkstümlichkeit ist eine spezifische Kompositionsmethode Eislers, die Montagetechnik, von doppelter Bedeutung: Zum ersten kann mit ihr traditionelles, bereits verbrauchtes Material neu nutzbar gemacht werden; der Rekurs auf Bekanntes ist möglich, ohne in Klischees hineinzurutschen. Ein zweites jedoch ist ebenfalls wichtig: Durch die Montagetechnik bleibt die Tätigkeit des Komponierens, des Zusammenfügens noch im fertigen Produkt erkennbar; es entsteht also nicht der Eindruck, daß sich das musikalische Material mit einer für den Laien undurchsichtigen Logik, gewissermaßen aus sich selbst heraus entwickele.

IV. „Volkstümlichkeit“ in der DDR

Die Kompositionsmethoden, die Eislers Kampfmusik ihr charakteristisches Gepräge geben, sind, wie gezeigt wurde, durch ihre Funktion geprägt und deshalb auch nicht als selbständiges musikalisches Material von ihr ablösbar. Insgesamt dienten sie dazu, eine bestimmte Haltung zu erzeugen oder zu befestigen, die in der damaligen Situation notwendig war; in einer veränderten gesellschaftlichen Situation sind andere Haltungen wichtig, und so müssen auch andere musikalische Mittel zur Anwendung kommen, bzw.

gefunden werden. „Was gestern volkstümlich war, ist es nicht heute, denn wie das Volk gestern war, so ist es nicht heute."[31] Eisler selbst sagt zu den proletarischen Marschliedern: „ohne Praxis ... als Kunstleistung für den Schreibtisch oder für ein paar Versammlungen geht das Genre nicht."[32] Das ist nicht der einzige Grund: durch die Zeit des Faschismus war das Marschlied für Eisler zunächst einmal unbrauchbar geworden, „ ... es hat sich irgendwie ein Reif über dieses Genre gelegt durch den Mißbrauch der Barbaren. Man mußte einige Jahre lang sehr achtgeben. Man brauchte eine Entwöhnungszeit"[33].

In der DDR hat Eisler zwei Liedersammlungen komponiert, die beide volkstümlich sind, allerdings in sehr verschiedener Weise: die „Neuen deutschen Volkslieder" zusammen mit Johannes R. Becher und die Lieder auf Texte von Tucholsky.

1. Tucholskylieder

Daß Eisler zu Texten greift, die aus einer vergangenen Zeit stammen, ist zunächst einmal verwunderlich, denn gerade er hatte sich immer scharf gegen die Verwendung von nicht zeitgemäßen Inhalten gewendet. Was hat also dieser Rückgriff für einen Sinn? Er wird bereits durch eine Besonderheit der Präsentation angedeutet: der Sänger Ernst Busch kündigt den Titel der Lieder jeweils zusammen mit dem Entstehungsjahr des Textes an. Dadurch wird darauf hingewiesen, daß es sich um historische Texte handelt. Ihr Wert liegt nicht darin, daß sie eine „zeitlos" gültige Aussage beinhalteten, sondern gerade umgekehrt darin, daß sie sich ausdrücklich auf eine ganz bestimmte geschichtliche Situation beziehen, sie darstellen und kritisieren. Wenn Eisler solche Texte vertont, so liefert er damit eine besondere Sorte von Geschichtsschreibung: anschaulich und mit scharfem Witz kommentieren diese Lieder die Zeit der Weimarer Republik, und wecken so Interesse an der Vergangenheit auch bei denen, die nicht so schnell einen historischen Wälzer aufschlagen würden[34]. Deshalb sind die Tucholskylieder durchweg eher zum Zuhören als zum Mitsingen gedacht, wenngleich ihre Melodien keineswegs so kompliziert sind, daß sie nicht jeder schnell lernen könnte. Die diesen Liedern adäquate Haltung ist eine distanzierte, betrachtende, gleich, ob man nun dem Lied zuhört oder es vorführt. Eine Haltung also, die sich grundlegend von der der Kampflieder unterscheidet, und zwar nicht nur von den Massenliedern wie dem „Solidaritätslied", sondern auch von den frühen Tucholskyliedern aus dem Jahre 1928, „Bürgerliche Wohltätigkeit" und „Der Graben". Während dort das Proletariat zum aktiven Kampf aufgerufen wird („Nimm, was Du kriegst ..."), laden hier die Lieder zum Betrachten und Nachdenken ein.

Nirgends benutzt Eisler Typen der populären Musik so offen, so wenig verändert wie in diesen Liedern. Hier werden nicht einzelne Versatzstücke und Elemente benutzt, um sie mit anderen zu einer neuen musikalischen Ausdrucksweise zu verschmelzen, sondern verschiedene Formen der damaligen populären Musik treten relativ naturgetreu auf die Bildfläche. Freilich: „Unterhaltungsmusik" bleibt sie, obwohl sehr unterhaltend, nicht; durch scheinbar geringfügige harmonische oder klangliche Abweichungen von der Norm verfremdet Eisler ihren Charakter, und im Zusammenhang mit dem Text verliert sie ihre „normale" Funktion vollends.

Im „Lied vom Kompromiß" entlarven Text und Musik sich gegenseitig: Mit der flotten, leicht ordinären Tanzmusik werden die Herren der großen Politik von ihrem Thron heruntergeholt; die Musik denunziert die kompromißbereite Haltung insbesondere der SPD als einen mit Zuckerguß überklebten Verrat: „... die Regierung säuselt gar so hold". Und umgekehrt zeigt der Inhalt des Gedichts die Funktion von Tanzmusik als Verschleierung gegensätzlicher Interessen auf: „Manche tanzen manchmal wohl ein Tänzchen immer um den heißen Brei herum". Im Refrain der zweiten Strophe verwandelt sich die Tanzmusik ohne Bruch in einen Marsch. Damit liefert die Komposition eine inhaltliche Aussage, die über die des Gedichts hinausgeht: eine halbherzige, kompromißlerische Politik wie die hier beschriebene arrangiert sich auch mit militaristischen Tendenzen; die Worte „... davon hat man keine Kümmernis" erhalten so eine zusätzliche Schärfe. Durch diese Metamorphose wird außerdem auch verhindert, daß der Hörer beginnt, sich bei der Tanzmusik wohlzufühlen.

Die Verwandlung von Tanz- in Marschmusik bestimmt noch ein anderes der Tucholskylieder, nämlich die „Rückkehr zur Natur". Die „Natur", zu der die Deutschen nach dem 1. Weltkrieg wieder zurückkehren, sind die alten Verhältnisse. Das Gedicht macht sehr einfach und plastisch die reaktionäre Einstellung deutlich, welche bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse als die normalen, naturgegebenen begreift und damit rechtfertigt. Daß diese Einstellung alles andere als harmlos ist, zeigt der Schluß: eine derartige „Rückkehr zur Natur" provoziert notwendig einen neuen Krieg. Eislers Komposition unterstreicht den Inhalt des Gedichts dadurch, daß sie den Refrain „Wir kehren langsam zur Natur zurück" als Walzer präsentiert — den altmodischen Gesellschaftstanz also als Sinnbild falscher Natürlichkeit —, der sich im letzten Refrain dann in einen zackigen Marsch verwandelt. In diesem Lied ist die Technik des Ausstellens von alten musikalischen Formen besonders deutlich: Die Strophe hat eine unauffällige, nur die Singstimme stützende Klavierbegleitung, während der Walzer- bzw. Marsch-Refrain, wie es sich gehört, mit einer Musikkapelle daherkommt.

2. „Neue deutsche Volkslieder"

„Alle Lieder sind auf leichte Faßlichkeit angelegt. Jeder kann sie mit wenig Mühe erlernen, deshalb heißen sie Volkslieder."[35] Karoly Csipak[36] beschreibt sie einleuchtend als Maßnahmen gegen den „musikalischen Analphabetismus", als „Lehrstücke" für musikalisch unausgebildete bzw. verbildete Sänger und Hörer. Er zeigt in Analysen ihre bewußt gestaltete Einfachheit im Verein mit den Maßnahmen gegen eingefahrene Klischees und sentimentale Singweise auf. Den Grund für die geringschätzige Ablehnung, mit der diesen Liedern vor allem in der BRD begegnet wird, sieht er nicht in deren musikalischer Gestalt, sondern in den Texten: als Folge eben des musikalischen Analphabetismus würden nur diese wahrgenommen und deren negative Bewertung auf die Musik einfach übertragen, ohne daß das Urteil auch durch musikalische Eigenschaften belegt werden könne. Dieser Kurzschluß ist sogar bei solchen Hörern festzustellen, die kaum als Musikanalphabethen zu bezeichnen sind, so bei Reinhold Brinkmann. Bei dem Lied „Deutschland" spricht er von einem „hilflos aufgesetzten Schluß im unaufgelösten Quartvorhalt"[37]. Der betreffende Liedschluß ist jedoch keineswegs eine Verlegenheitslösung — etwa um eine glatte Konsonanz zu vermeiden —, sondern durchaus kompositorisch konsequent. Denn die dissonierende Sekunde prägt das ganze Lied strukturell wie auch inhaltlich[38].

Dennoch wäre es starrsinnig, die extreme Schlichtheit dieses Liedes bestreiten zu wollen, die einem Hörer, der an komplizierteren Musikstücken Gefallen findet, leicht allzu karg erscheinen mag. Der Vergleich mit der etwa gleichzeitig komponierten Kinderhymne „Anmut sparet nicht noch Mühe" zeigt, daß Eisler durchaus eine reichhaltigere und flexiblere musikalische Sprache zu bieten vermag, die gleichwohl die Forderung nach leichter Faßlichkeit erfüllt[39].

Um den Wert der „Neuen deutschen Volkslieder" richtig einzuschätzen, reicht freilich eine musikimmanente Analyse und selbst die Beschreibung ihres „Lehrstück"-Charakters nicht aus. Darüber hinaus muß man erkennen, daß die Lieder als Beitrag für einen ganz bestimmten Bereich des Musiklebens komponiert sind. Deshalb kann man sie nicht an Eislers eigenen Kompositionen, die anderen Gattungen zugehören, messen, noch viel weniger an den Produkten der westdeutschen Avantgarde. Sie sind zu vergleichen mit den volkstümelnden Liedern, die um 1950 populär waren. Wenn man sich die „Hits von damals" anhört — die übrigens in der BRD auch heute noch immer wieder neu aufgelegt und verkauft werden —, etwa „Das alte Försterhaus" (gesungen von Friedel Hensch) oder „Grün ist die Heide" (Willy Schneider), so wird schlagartig deutlich, daß auch die „Neuen deutschen Volkslieder" konkret auf eine herrschende Musikpraxis antworten. Die Bezugnahme auf Ausdrucksformen des 19. Jahrhunderts, die aus heutiger Sicht nicht unmittelbar einleuchtet, war damals real begründet: Die genannten Schlager kommen mit den vollen Segeln romantischer Geigenseligkeit daher, gekrönt von einem sonor-männlichen Organ wie etwa dem Willy Schneiders, der geschickt die Mitte zwischen Oper und Gesangverein zu finden weiß. Der Chor hat hier die Rolle eines akklamierenden Background, während er in Eislers Liedern immer einen substanziellen Teil der Komposition übernimmt. Verglichen mit dem verlogenen Schwulst dieser Schlager, in denen ebenfalls viel von der Heimat in Gestalt alter Linden, grüner Heide und natürlich dem Rhein die Rede ist, zeigen auch die Texte Bechers Qualität, und vollends wird deutlich, welchen Fortschritt demgegenüber die klare, durchsichtige Tonsprache der „Neuen deutschen Volkslieder" darstellt. Und wenn diese Sprache anstelle der ersteren das musikalische Bewußtsein der Massen prägt, so ist sie damit auf konkretere Weise fortschrittlich als diejenigen Produktionen der Avantgarde, deren nur auf das Material gerichtetes Fortschreiten die Isolation von der Masse der Hörer impliziert.

Dennoch bleibt zu fragen, ob der begrenzte Rahmen, an den sich die „Neuen deutschen Volkslieder" halten, als notwendige Bedingung für eine zeitgemäße volkstümliche Musik angesehen werden kann. Bei einem Genre wie dem proletarischen Massenlied, das von vielen schnell gelernt und auf den Straßen gesungen werden sollte, ist es einsichtig, daß die Machart möglichst einfach sein und an Vertrautes anknüpfen mußte. Als Brecht 1942 die „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben" hörte, hatte er den Gedanken, mit Eisler zusammen „neue Volkslieder zu schreiben, komponiert in der neuen Art. Warum sollte das Volk nicht so singen . . ."[40] Nun ist die Machart dieser kammermusikalischen Filmmusik wohl kaum für Volkslieder, und seien es auch neuartige, geeignet. Doch hat Brechts Überlegung den Vorzug, daß sie nicht die traditionelle Form des Volksliedes als die einzig mögliche ansieht. Welche Alternativen freilich zu den Eislerschen „Neuen deut-

schen Volksliedern" möglich wären, ob z. B. die Grenzen der Dur-moll-Tonalität auch in diesem Genre durchbrochen werden könnten — solche Fragen können nicht theoretisch und schon gar nicht von der Bundesrepublik aus für die DDR entschieden werden. Eisler selbst äußert in einem seiner Gespräche mit Hans Bunge Zweifel daran, ob in dem erreichten Stadium des Sozialismus eine gänzlich praktizistische Musik noch notwendig sei. Er hält es für sehr wichtig, unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen die früher mit Recht vertetenen Positionen kritisch zu überdenken[41]. In einer Rede, die Eisler 1962 vor dem Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler gehalten hat, heißt es:

> „Was 1962 volkstümlich ist, braucht 1972 in keiner Weise mehr volkstümlich zu sein. Was schwerer verständlich ist, wird leichter verständlich . . . Wir müssen das als einen Prozeß sehen und wissen, daß es nicht die Volkstümlichkeit gibt, die selig machende, auf die wir hinschauen müssen, sondern daß wir da sehr mitgehen müssen im Strom der Entwicklung."[42]

Anmerkungen

1 Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik (Leipzig 1973), S. 5.
2 Zitiert nach Konrad Boehmer, Zwischen Reihe und Pop (Wien/München 1970), S. 40.
3 Hanns Eisler: Musik und Politik — Schriften 1924—1948 (Leipzig 1973), S. 253.
4 Eisler weist hier auf das Vorwort der Volksliedersammlung von F. M. Böhme hin, in dem zugegeben sei, daß der Herausgeber nur diejenigen Lieder ausgewählt habe, „die politisch und moralisch den Anschauungen der herrschenden Klassen unter Wilhelm II. genehm waren. Das hat zur Folge, daß alle Lieder politischen und revolutionären Inhalts und diejenigen, die in derber und realistischer Weise Arbeitsverhältnisse und Lebensweise der unteren Volksschichten besingen, ausgemerzt wurden. Was der Arbeiter als Volkslied vorgesetzt bekommt, ist also eine höchst fragwürdige Angelegenheit und keineswegs bezeichnend für die Gattung". (Eisler, Musik und Politik, a. a. O., S. 252/53.)
5 Eisler: Musik und Politik, a. a. O., S. 254.
6 a. a. O., S. 85.
7 Vgl. dazu D. Kolland: Eislers Beitrag zur antifaschistischen Bündnispolitik unter den Musikern (in diesem Heft).
8 Theodor W. Adorno: Dissonanzen (Göttingen, 2. Aufl. 1958), S. 63.
9 Eisler: Materialien, a. a. O., S. 220.
10 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke (Frankfurt a. M. 1967), 19, S. 326.
11 a. a. O., S. 325.
12 Diese Betonung muß allerdings gesehen werden auf dem Hintergrund der „Expressionismusdebatte", die in den Jahren 1937—39 zwischen Brecht, Lukács u. a. geführt wurde.
13 Brecht: GW 19, S. 334.
14 Eisler: Musik und Politik, a. a. O., S. 250.
15 a. a. O., S. 252.
16 a. a. O., S. 169..
17 Vgl. dazu H. Fladt, Eisler und die Neue Sachlichkeit (in diesem Heft).
18 Die Gründe dafür können hier nicht dargestellt werden; siehe dazu die Informationen bei Inge Lammel, Das Arbeiterlied (Frankfurt a. M. 1973), S. 44 ff.
19 Eisler: Musik und Politik, a. a. O., S. 190.

20 a. a. O., S. 192.
21 Siehe dazu: Peter Czerny/Heinz P. Hofmann, Der Schlager (Berlin 1968), S. 201 ff.
22 Eisler: Materialien, a. a. O., S. 248.
23 Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 20/21, Hanns Eisler — Musik im Klassenkampf (Berlin 1973), S. 92.
24 Schallplattentext „Nova" 885004.
25 Eisler: Musik und Politik, a. a. O., S. 338.
26 Brecht: GW 16, a. a. O., S. 567.
27 Reinhold Brinkmann: Kompositorische Maßnahmen Eislers, in: Über Musik und Politik, hrsg. v. Rudolf Stephan (Mainz 1971), S. 14.
28 a. a. O., S. 15.
29 Brecht: GW 19, a. a. O., S. 336.
30 Eisler: Musik und Politik, a. a. O., S. 163.
31 Brecht: GW 19, a. a. O., S. 327.
32 Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht (München 1970), S. 56.
33 a. a. O., S. 51.
34 Im Hinblick auf die gegenwärtige gesellschaftlich-politische Situation kann man annehmen, daß die Tucholskylieder in der BRD eine konkretere Funktion haben könnten als in der DDR.
35 Eisler: Materialien, a. a. O., S. 202.
36 K. Csipak: Neue deutsche Volkslieder (in diesem Heft).
37 Brinkmann, a. a. O., S. 22.
38 Man könnte sie als Symbol für die Kombination von „Trauer" und „Fröhlichsein" deuten. Ebenso wie im Schlußakkord ist sie auch in dem des Anfangs enthalten. Darüber hinaus bestimmt die Sekunde den gesamten Nachsatz (T. 5—8 und T. 13—16). Hier kommt sie dadurch zustande, daß in der instrumentalen Begleitung das 2. und 4. Achtel der Singstimme jeweils zu einer Viertelnote erweitert wird, wodurch eine synkopische melodische Linie entsteht. So folgt der Quartvorhalt des Schlußakkords logisch aus den vorhergehenden Takten und erscheint deshalb auch nicht auflösungsbedürftig; insofern trifft die Bezeichnung „unaufgelöster Quartvorhalt" den spezifischen harmonischen Sachverhalt nicht mehr genau. Der dissonante Schlußakkord ist demnach nicht negativ als Abweichung von der Norm zu fassen, sondern zeigt die Möglichkeit, innerhalb des begrenzten Rahmens der tonalen Sprache harmonische Innovationen zu formulieren.
39 Vgl. S. Schutte, Nationalhymnen und ihre Verarbeitung in Kompositionen (in diesem Heft).
40 Brecht: Arbeitsjournal, FfM 1973, S. 427.
41 Bunge, a. a. O., S. 316 ff.
42 Eisler: Materialien, a. a. O., S. 317.

Dietrich Stern

Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler

Im Folgenden soll versucht werden, mit dem Begriff des musikalischen Materials einen höchst unklaren Bereich zwischen Handwerkslehre, Theorie und Philosophie der Musik etwas zu durchleuchten und den Begriff zu präzisieren. Diese Präzisierung ist aus zwei Gründen notwendig: Zum einen spielt der Begriff in der bürgerlichen Theorie seit Adorno eine wichtige Rolle als objektive Berufungsinstanz der Komposition, und zwar gerade dank seiner Dehnbarkeit und Schwammigkeit. Zum andern steht dem ein positives Erkenntnisinteresse gegenüber: genau zu bestimmen, was der Begriff des Materials für eine materialistische Theorie der Musik zu leisten vermag. Dazu können von Eisler wesentliche Anregungen geholt werden.

Zuerst soll versucht werden, auf relativ abstrakter Ebene eine Definition des Materials zu leisten, wobei im wesentlichen Erkenntnisse von Adorno und Eisler verarbeitet werden, aber auch, wo es notwendig ist, über sie hinausgegangen wird. Dann folgt eine kurze Gegenüberstellung der charakteristischen Merkmale in den Materialauffassungen Adornos und Eislers, soweit sie eine heute noch aktuelle Auseinandersetzung betreffen. Daraus werden schließlich einige Schlußfolgerungen für das gegenwärtige Komponieren abgeleitet.

I.

Der Begriff des musikalischen Materials geht von den physikalischen Grundlagen der Musik, den Tönen in ihrer akustischen Bestimmbarkeit aus. Hier haben sich die Möglichkeiten, seitdem die Menschen Musik machen, beständig erweitert, insbesondere in der instrumentalen Musik. Diese Erweiterung ist allgemein bedingt durch die Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte, konkret durch neue Erfahrungen und Erkenntnisse physikalisch-akustischer Gesetzmäßigkeiten, besseren und vielfältigeren Instrumentenbau und durch die Ausweitung und Differenzierung der Ausdrucksbedürfnisse.

Hier muß noch einmal unterschieden werden zwischen der physikalisch-biologischen Seite und der Seite der sinnlichen Wahrnehmung im Material. Diese Differenzierung ist notwendig, da das erste Kriterium nur die allgemeinsten naturbedingten Grundlagen der Musik betrifft, da sich andererseits die sinnliche, akustische Wahrnehmung nicht naturbedingt, sondern im gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang bildet.

Man kann nicht bestreiten, daß in unserer heutigen Produktions- und Lebensweise andere Wahrnehmungsformen auch in der Musik entwickelt werden als etwa am Beginn der bürgerlichen Epoche. Die Beispiele dafür sind vielfältig. Es kann sich um den Einfluß industrieller Geräusche oder ma-

schinenhafter Abläufe handeln. Elektrische Tonträger verändern ebenso wie die neuartige Wahrnehmung von Raum und Bewegung die Klangauffassung. Diese Materialbedingungen gelten gerade auch in der massenwirksamen Musik, wobei es dort zu krassen Widersprüchen zwischen dem modernen Klangbild und den unverändert alten Inhalten und Formen der Musik kommen kann.

Von der physikalisch-biologischen und der sinnlichen Seite des Materials ist drittens schließlich seine geistige, d. h. seine sprachliche Seite abzugrenzen. Oder, wie Adorno es ausdrückt: Das Material ist vom Bestand der Klänge „so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute"[1]. Nun ist dieser Vergleich nicht ungefragt zu übernehmen; denn in der musikalischen „Sprache" spielt eben der „Vorrat der Laute", also die konkrete klanglich-sinnliche Erscheinung eine wesentlich größere Rolle als in der Sprache. Sie ist oft sogar eine semantische Ebene, d. h. ein Bedeutungsträger für sich. Die sinnliche und physikalisch-biologische Seite der Musik weisen ihr eine besondere Stellung im System der künstlerischen Aneignung der Wirklichkeit zu, die nur zum Teil mit der Funktion der Sprache verglichen werden kann.

Damit das Material *Sprachfähigkeit* erhält, müssen sich in ihm kollektive Formungsprozesse niederschlagen, müssen im Zusammenwirken vieler individueller Formungsprozesse allgemeinverständliche, sinnvolle Formeln und Ausdrucksmittel herausgebildet werden. Das Material wird also z. B. von technischen Verfahrensweisen geprägt und verändert. Durch diese Prägung bringt es rückwirkend wieder bestimmte Verfahrensweisen hervor. Diese Formungsprozesse sind gemeint, wenn Adorno von historischen „Materialständen" und Eisler von „Aufkommen und Absterben" des musikalischen Materials sprechen. Daß das Material durch die „Sedimentierung" (Adorno) technischer Verfahrensweisen immer wieder verändert wird, sagt nicht, daß es mit ihnen identisch ist. Man kann Material also nicht mit den „musikalischen Mitteln" insgesamt gleichsetzen, wie Adorno das in der Philosophie der Neuen Musik oft nahelegt. In Komposition für den Film ist klarer zwischen Material und musikalischen Stilen unterschieden, und unter Stil wird „die Weise, in der mit dem Material umgegangen wird"[2], verstanden. Man müßte ergänzen: Stil begreift das Material in sich ein; er ist der Schnittpunkt von Material und inhaltlich gebundenen Techniken.

Das Material, als sprachfähig definiert, stellt die Kristallisation eines objektiven, gesellschaftlich geprägten musikalischen Bewußtseinsstandes dar, der die Grundlage der musikalischen Stile und die Ausgangssubstanz für die einzelnen Kompositionen bildet. Es meint also etwas objektiv Vorgegebenes, das bearbeitet wird. Natürlich ist dem individuellen Kompositionsprozeß mehr vorgegeben als nur das musikalische Material: Objektiv verfestigte, also überindividuelle Formen, Gattungs- und Stiltypen können nicht zum Material gezählt werden, obwohl die Grenzen hier sehr schwer zu bestimmen sind. Nimmt man den Begriff des Materials aber zu weit, so verschwimmt er und verschleiert eher die Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen des musikalischen Kunstwerks. Das Vorgegebene, das hier gemeint ist, könnte am ehesten mit vorgeformten Typen oder Charakteren einer durch Konvention verständlichen musikalischen Umgangssprache bezeichnet werden. So bekäme die Formel „Material sind die Töne und ihre Beziehungen unterein-

ander"[3] einen konkreten Sinn, der mehr meint als durch vorgegebene, abstrakte Tonsysteme bestimmte Beziehungen. Die Tonsysteme bilden nur die allgemeine Grundlage der Beziehungen zwischen den Tönen.

Die Hauptschwierigkeit der Materialdefinition liegt in der Bestimmung der „Sprachfähigkeit" des Materials. Zum einen ist es schwierig durch die noch nicht gelöste Frage, was musikalische Sprache genau sei. Hier muß jedenfalls unterschieden werden in Sprache als Niederschlag von konventionell verfestigten, selbstverständlich gewußten Bedeutungen und in die musikalische Sprache des individuellen Kunstwerks, die gerade an entscheidenden Momenten über diese selbstverständlichen Bedeutungen hinausgeht. Die andere Schwierigkeit besteht darin, daß spätestens seit den ersten atonalen Stücken ein scharfer Gegensatz zwischen zwei musiksprachlichen Ebenen entstanden ist: derjenigen der Kunstmusik und derjenigen der massenwirksamen Musik.

Obwohl sich dieser Gegensatz mit der endgültigen Herausbildung der kapitalistischen Produktionsweise schon bei Beethoven ankündigt, tritt er doch mit aller Konsequenz erst beim Beginn einer massenhaft produzierten und verbreiteten, monopolisierten Unterhaltungsmusik zutage, auf die die Neue Musik in ohnmächtigem Protest mit einem weiteren Rückzug in sich selbst und dem Abschneiden wichtiger Verbindungsfäden gerade durch das Verlassen der Tonalität antwortete.

Es ist also die relativ getrennte Materialentwicklung in beiden Musiksphären zu untersuchen, wobei diese Entwicklung abhängig von den verschiedenen Funktionen, die beiden Sphären im bürgerlichen Musikbetrieb zukommen, gesehen werden muß. Die typischste Materialeigenschaft der massenwirksamen Musik dürfte gerade jene konventionell festgelegte, selbstverständliche, aber restringierte Sprachlichkeit sein, die auf der Beibehaltung der Tonalität basiert und die berechtigt, von musikalischer Umgangssprache zu reden.

Die große bürgerliche Musik dagegen tendiert seit ihren Anfängen dazu, den kollektiven Wirkungszusammenhang, der mit einer konventionell verfestigten musikalischen Sprache verbürgt ist, aufzubrechen. Nicht nur das schlechte Gewissen der Banalität, wie Eisler es ausdrückte[4], sondern auch der unausweichliche Zwang zur Originalität, der Zwang zu immer neuen Mitteln, trieb die bürgerliche Musik zum ständigen Überschreiten des konventionellen Repertoires. Der konsequent daraus resultierende Bruch mit der Tonalität ist darum nicht nur als Befreiung von einem erstarrten und verbrauchten System anzusehen, sondern auch als Aufgeben traditioneller musiksprachlicher Mittel. So sind in der entscheidenden Materialrevolution des 20. Jahrhunderts die „Tilgung von Klischee und Floskel" und der tendenzielle Verlust der Kommunikationsfähigkeit untrennbar miteinander verbunden. Die Idee der großen bürgerlichen Musik — schrankenlose Individualität mit dem kollektiven Wirkungszusammenhang zu verbinden durch die integrierende Kraft des kompositorischen Subjekts — zerfiel in den krassesten Gegensatz zwischen dem abgetrennten Subjekt und dem allgemeinen musikalischen Bewußtsein.

Gleichzeitig aber wuchs bei fortschrittlichen Komponisten und Theoretikern die Einsicht, daß die ständige Erweiterung des Materials, verbunden mit der Tilgung seiner musiksprachlichen Implikationen, auch Freiheit,

Emanzipation vom Zwang des Materials bedeuten konnte. Das ungelöste und unlösbare Problem für den bürgerlichen Standpunkt, der objektive verpflichtende Wirkungszusammenhang, war von den Komponisten durch ein Zurückgehen in scheinbar zwingende, objektive Materialgesetze und -tendenzen bloß verlagert worden. Nun wurde das Problem mit dem *Bewußtsein* einer neuen Perspektive, der sozialistischen Gesellschaft, und einer neuen verpflichtenden Kraft, der Arbeiterklasse, wieder eher lösbar. Die Blindheit des isolierten, auf sein Material starrenden Komponisten mußte einer gesellschaftlichen Sicht weichen, nämlich daß Materialauswahl und Materialbehandlung abhängig sind von der Funktion, dem gesellschaftlichen Zweck und der angestrebten Wirkung der Musik.

Für den Versuch, das Material zu definieren und zu bestimmen, resultiert daraus die Notwendigkeit, den Begriff so eng wie möglich zu fassen, gerade um der Apologie bürgerlicher Komponisten, daß sie an den Stand des Materials gefesselt seien, zuvorzukommen. Allerdings ist es nicht möglich, den Begriff aufzulösen und in andere Begriffe wie Klänge, Tonsystem oder Sprache zu überführen. Der Materialbegriff wird gebraucht, um einen bestimmten Teil gesellschaftlicher Einflüsse und Merkmale im musikalischen Kunstwerk zu erklären, und zwar eben den Teil der vorgeprägten, selbstverständlichen gesellschaftlichen Bedeutungen. Die Materialtheorie hat daher eine doppelte Aufgabe: Einmal soll sie das musikalische Vorverständnis bei Produzenten und Hörern gegenwärtiger Musik bestimmen, d. h. die Komponisten bei dem Versuch der bewußten Vermittlung zwischen ihren Intentionen und der Funktion ihrer Werke unterstützen. Zum andern läßt sich mit dem Ansatz einer historischen Materialentwicklung das Problem der relativen Eigengesetzmäßigkeit der Musikgeschichte konkret fassen. Er bietet die Möglichkeit einer materialistischen Betrachtung der Musik ohne vulgärmaterialistische Vereinfachungen, die in zweierlei Hinsicht auftreten können: a. Die Musik wird auf ihre gesellschaftliche Funktion reduziert ohne Untersuchung ihrer Eigengesetzlichkeit und der dialektischen Vermittlung von gesellschaftlicher Funktion und immanenter Entwicklung[5]. b. Musikalische Formen, Mittel und Verfahrensweisen werden als direkte Abbildung ökonomischer oder politischer Verhältnisse erklärt, und die konkrete Vermittlung zwischen beiden durch das kompositorische Subjekt wird ausgeschaltet[6]. Dieser Ansatz ist sowohl auf die Analyse der musikalischen Werke bis ins kompositorische Detail als auch auf die Untersuchung der gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen, der sozialen Stellung und Biographie des Komponisten sowie die Untersuchung der Publikumsstruktur angewiesen.

Hanns Eisler und Theodor W. Adorno sind bis heute die beiden wichtigsten Exponenten einer Materialtheorie, wobei Eislers theoretische Gedanken und vor allem sein praktisches Verhalten als Komponist von Günther Mayer umfassend dargestellt und interpretiert worden sind[7]. Das Erkenntnisinteresse ist allerdings bei Adorno und Eisler verschieden, und so kommen sie auch zu verschiedenen Ergebnissen. Adorno betont in der theoretischen Rechtfertigung der Schönbergschen Kompositionen den gesetzmäßigen Gang der Materialentwicklung, wie er sich in den großen Werken der bürgerlichen Musik manifestiere. Er verbleibt damit ganz bewußt in der Immanenz musikalisch-technischer Probleme, bzw. versucht, von dort Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Gehalt der Musik zu ziehen. Er hat wesentlich zur

Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung des musikalischen Materials beigetragen, kommt aber letztlich nicht über Schönbergs Standpunkt des Nicht-anders-Könnens hinaus, wonach die Neue Musik nur die historischen Implikationen und Forderungen der traditionellen Musik vollzogen habe.

Eisler war dagegen vor allem am Zusammenhang von Material- und Stilentwicklung einerseits und der gesellschaftlichen Funktion der Musik andererseits interessiert. Er betrachtete die Aspekte dieser Entwicklung nie isoliert, sondern versuchte, grundsätzliche Veränderungen auf Änderungen der Funktion von Musik zurückzuführen. Das entsprach seinem praktischen Interesse an einer „Umfunktionierung"[8] der Musik zu Zwecken des gesellschaftlichen Fortschritts.

Es versteht sich, daß es zwischen beiden Ansätzen Überschneidungen und Vergleichspunkte gibt. Beispielsweise arbeiteten Adorno und Eisler bei der Bestimmung des von Schönberg geprägten neuen musikalischen Materials und der Abgenutztheit des alten Materials zusammen (Komposition für den Film). Aus der Kritik der klischeehaften Verfahrensweisen der Filmmusik und der entsprechenden Hörweisen, der „automatisierten Assoziationen", entwickeln sie in diesem Buch Kriterien für eine rationale Kompositionsweise im Dienste größtmöglicher inhaltlicher Deutlichkeit. Die Grundtendenz des Buches geht allerdings nicht dahin, daß ausschließlich aus dem avancierten Materialstand diese neue Kompositionsweise erwachsen könne. Entscheidend ist vielmehr, daß vom „entwickeltsten Stand der Kompositionserfahrung" über verschiedenes Material verfügt wird, und daß das neue Material in Verbindung mit dem Film, also in „angewandter Musik" semantische Deutlichkeit gewinnt.

Beide Punkte hat Adorno sonst nicht in dieser Klarheit vertreten. In der ungefähr gleichzeitig entstandenen „Philosophie der Neuen Musik" wandte er sich gerade gegen die Möglichkeit, „über alles an Stoff und Technik nach Gutdünken zu verfügen". „Der Künstler ist zum bloßen Exekutor der eigenen Intentionen geworden, die ihm fremd als unerbittliche Anforderungen aus den Gebilden entgegentreten, an denen er arbeitet."[9] Die Frage der angewandten Musik klammert Adorno dort völlig aus, indem er nur von „der Musik" ohne Unterschied ihres Genres und ihrer Anwendung spricht. Eisler dagegen betonte den Gebrauchscharakter von Material und Technik an anderen Stellen wesentlich schärfer. Das Buch „Komposition für den Film" stellt also einen Kompromiß dar.

II.

Ein Hauptunterschied zwischen Adorno und Eisler liegt in der Frage nach der gesetzmäßigen Entwicklung des musikalischen Materials, eine Frage, die eng mit dem Problem des musikalischen Fortschritts und dessen Verhältnis zum politischen und gesellschaftlichen Fortschritt verknüpft ist. Den Prozeß der Entstehung, Tradierung und Weiterentwicklung musikalischer Techniken haben Adorno und Eisler in Anlehnung an Max Weber als fortschreitende Rationalisierung[10] bezeichnet. Diese Rationalisierung hat aber zwei Aspekte: auf der Seite der Verfahrensweisen die formale Bewältigung immer komplexerer Inhalte, auf der Seite des Materials die Rationalisierung der musikalischen Grundlagen von den in sich primitiven,

asymmetrischen Kirchentonarten über die Fixierung der Dur-Moll-Tonalität in verschiedenen Stimmungen bis zum einheitlichen System der temperierten zwölf Töne, mit Ausgleich der Unregelmäßigkeiten der reinen Stimmungen. Dazu kommt als drittes im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Historismus die Sammlung historischer Musikformen und deren Verarbeitung in Kompositionen (seit Mendelssohn), welche das Reservoir verfügbarer Techniken erweitert und vor allem verschiedene Techniken nebeneinander bestehen läßt.

Dennoch kann man nicht naiv zu bestimmten historischen Techniken oder Formen zurückkehren. Eisler hob an vielen Stellen den Zusammenhang zwischen „Ideologie und Technik" hervor[11]. Dieser Zusammenhang bedeutet, daß der Rückgriff auf historische Techniken und Stile in toto zugleich zu ideologischen Rückschritten führt, was Eisler an vielen Beispielen klarmachte. Er ging sogar soweit festzustellen, „daß auch große Kunstwerke bei geänderten gesellschaftlichen Bedingungen in ihrem Wert vermindert werden können"[12]. Eislers Auffassung vom Fortschritt der musikalischen Technik bezieht auf dialektische Weise den Fortschritt des Bewußtseins mit ein. Ist auf der einen Seite die technische Entwicklung Ausdruck der ideologischen Entwicklung, so kann es doch auf der anderen Seite eine Verschiebung, eine Ungleichzeitigkeit zwischen beiden geben. Dadurch wird es möglich, an den Werken der Vergangenheit das „Handwerkliche vom Inhaltlichen zu trennen"[13], wenn sie vom heutigen Standpunkt aus beurteilt werden sollen.

Um diese Möglichkeit der Trennung zu verstehen, ist es hilfreich, sich die technischen Verfahrensweisen als eine Art Angelpunkt in der Musik zu denken. Sie stehen auf der einen Seite in ständiger Wechselwirkung mit den sich verändernden Inhalten, bilden sich an diesen aus und dienen der Formulierung neuer Inhalte. Sie stehen auf der anderen Seite — wie bereits am Anfang angedeutet — in einer ebensolchen Wechselwirkung mit dem musikalischen Material, jedenfalls solange das Material einen gewissen Sprachcharakter bewahrt hat. Die Wechselwirkung Material — Verfahrensweise gibt eine mehr immanente kompositionstechnische Entwicklung der Musik wieder, die Wechselwirkung Ideologie — Verfahrensweise bezieht sich mehr auf die Rahmenbedingungen der einzelnen Werke. Die erste Relation kann allerdings nicht völlig musikimmanent verstanden werden, da gerade der Sprachcharakter des Materials ein gesellschaftlich geprägter ist und über den einzelnen Komponisten hinausgeht.

Die Vorstellung der dialektischen Einheit von Material und Verfahrensweise geht auf Adorno zurück. Sie ist an der großen tonalen Musik gebildet und liefert dort eine einleuchtende Erklärung für die relativ selbständige Entwicklung des tonalen Materials, seiner kontinuierlichen Erweiterung und Differenzierung bis zum Zusammenbruch der Tonalität. Sie gibt aber nur den handwerklich-kompositorischen Aspekt der Entwicklung wieder und muß durch die Untersuchung der gesellschaftlich-ideologischen Rahmenbedingungen ergänzt werden.

Beim Versuch, die Grundlagen der Materialentwicklung theoretisch zu bestimmen (Philosophie der Neuen Musik) klammert Adorno den Fortschritt des Bewußtseins und die Weiterentwicklung der Inhalte aus, obwohl er sie in konkreten Fällen durchaus analysiert (Berg, Mahler). Er leitet den

Fortschritt der musikalischen Technik aus der ständigen Auseinandersetzung zwischen subjektiver Expression und ihrer objektivierenden Formung ab. Eine weitere Bestimmung des subjektiven Moments über die vagen Begriffe Expression oder mimetischer Impuls hinaus nimmt Adorno nicht vor. Die Objektivierung dieses Impulses in der musikalischen Form verlangt zugleich die Beherrschung und Unterwerfung des musikalischen „Urmaterials", der Töne. Mit der Verfestigung dieser Herrschaft in einem System, z. B. der Dur-Moll-Tonalität, entsteht für das Subjekt die Notwendigkeit, wieder auszubrechen. Der ursprüngliche Impuls bricht, je vollkommener das System seiner Beherrschung, desto unverstellter daraus hervor. Die früheren expressiven Errungenschaften aber gehen als objektives Material, als „ihrer selbst vergessene Subjektivität" [14] in den nun von neuem anhebenden Objektivierungsprozeß ein. Soweit sich der Fortschritt der Rationalisierung nach Adorno als Materialeigenschaft niederschlägt, bringt er eine ständige Komplizierung der künstlerischen Aufgaben mit sich, da jedes neue Kunstwerk den historischen Implikationen des ihm objektiv vorgegebenen Materials Rechnung tragen muß. Jede Lösung des künstlerischen Subjekt-Objekt-Problems aber verfällt sogleich nach der Formulierung der Gewalt der historischen Bedingtheit, da der subjektive Impuls keine gültigen, feststehenden Lösungen duldet.

Materialgeschichte ist für Adorno die Geschichte fortschreitender Naturbeherrschung unter einem doppelten Aspekt: Die Herrschaft über das musikalische Material, welche sich im Material selbst niederschlägt, ist zugleich Ausdruck der Beherrschung des subjektiven künstlerischen Impulses. Die als Folge dieser Herrschaft entstehenden Materialkonstellationen wirken aber, eben weil sie objektiv geworden sind, beherrschend auf das Subjekt zurück. Die Mittel der Naturbeherrschung erlangen selbst objektive Gewalt. Fortschritte im musikalischen Material und in den Techniken der Materialbeherrschung, wie sie für die große bürgerliche Musik kennzeichnend sind, erscheinen so kaum mehr als Fortschritte, sondern machen die Situation für den bürgerlichen Komponisten immer auswegloser. Die Musik entfernt sich nach dieser Vorstellung immer weiter von einem (fiktiven) Zustand der Versöhnung weg, bis dieser in den Werken der modernen Komponisten nur noch als negierter zu ahnen ist, oder bis die Komponisten zum Verstummen vor der objektiven Gewalt der historischen Implikationen in den Mitteln gezwungen werden.

Die Parallele zu Adornos Gesellschaftstheorie ist deutlich. Er beharrt selbst darauf, daß die so charakterisierte Materialgeschichte im gleichen Sinne wie die der „realen Gesellschaft" verläuft [15]. Diese Gleichsetzung beruht auf einer bloßen Analogie. Adorno erscheint die Gesellschaft nach „Branchen" aufgeteilt, die scheinbar vom „sturen Partialinteresse" [16] beherrscht sind, sich aber insgeheim nach genau den gleichen Gesetzen entwickeln. Er übersieht die qualitative Differenz zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Sphären, besonders zwischen Basis- und Überbauerscheinungen, und ihre wechselseitige Beziehung zueinander.

Konkret läßt sich diese Analogie z. B. in der Gleichsetzung der Dur-Dreiklänge mit dem Geld fassen, die darin besteht, daß beide als „universelle Spielmarken" [17] fungieren sollen, die dem Austausch zwischen qualitativ verschiedenen Bereichen, hier verschiedenen Tonarten, dort verschiedenen

Waren, dienen. Der ungehinderte Austausch aber geschieht im Interesse der totalen Verfügbarkeit aller Bereiche, womit die Brücke zwischen Tauschgesellschaft und Naturbeherrschung geschlagen wird. Neben der Ungeklärtheit des Begriffs „Tauschgesellschaft" liegt der Hauptfehler der Adornoschen Theorie in der Identifizierung des durch verschiedene Gesellschaftsformen hindurch wirkenden Aspekts der Naturbeherrschung mit der widersprüchlichen Form der Naturbeherrschung in der bürgerlichen Gesellschaft.

Auch in der Musik kann man, bei vorsichtiger Anwendung des Begriffs, von einer Entwicklung der Produktivkräfte (also einem Fortschritt der Naturbeherrschung) durch die bürgerliche Gesellschaft sprechen. Diese können von einem neuen gesellschaftlichen Standpunkt aus, sorgfältig selektierend, nutzbar gemacht werden. Nur so ist Eislers Verhältnis zur bürgerlichen Musik theoretisch wie praktisch zu verstehen. Das erfordert aber gerade die Aufgabe von Adornos Standpunkt, daß der Komponist unausweichlich an die historischen Implikationen eines objektiven Materialstandes gefesselt sei. Dazu muß die ganze Frage der Naturbeherrschung positiv gewendet werden als der hauptsächliche Inhalt der so raschen und weitgehenden Materialentwicklung in der bürgerlichen Musik. Davon ist die Form dieser Entwicklung zu unterscheiden. Immanent gesehen, gibt Adornos Materialtheorie sehr differenziert die Situation des bürgerlichen Komponisten wieder, der in dem sich verschärfenden Widerspruch zwischen der Erweiterung und Differenzierung des Materials und der Technik einerseits und dem Verlust der Möglichkeit, die Mittel in einem kollektiven Wirkungszusammenhang inhaltsgebunden zu verwenden, andererseits tatsächlich gefangen ist, und zwar genau in der Weise, daß Material und Technik immer stärker die Intentionen des Komponisten beherrschen.

III.

Die von Adorno beschriebene Dialektik zwischen objektivem Materialstand und kompositorischem Subjekt kann heute nicht mehr so gesehen werden, daß die Materialgeschichte als eigenständiger und unumkehrbarer Prozeß dem Komponisten auf einer bestimmten historischen Stufe einen Materialstand zwingend vorschreibt. Zwar ist in der Beziehung des vorgegebenen Materials zu seiner Bearbeitung durch den Komponisten weiterhin die von Adorno aufgedeckte Subjekt-Objekt-Dialektik wirksam. Doch wurde offenbar, daß diese Dialektik eine gesellschaftlich bestimmte zwischen Produzenten und Konsumenten der Musik ist, nicht eine unabhängige oder nur insgeheim gesellschaftlich determinierte des musikalischen Materials. Freie Verfügung über das Material bedeutet darum nicht „willkürliches Schalten", sondern die Auswahl des Materials bestimmt sich — jedenfalls bei Eisler — nach Kriterien der gesellschaftlichen Wirksamkeit. Adorno sah deutlich die Ausweglosigkeit seiner Materialauffassung. Seine Annahme, daß nur die bedingungslose Versenkung ins Material, das Hineinhören in seine „idiomatischen, übergreifenden Momente, deren Reservoir das Subjekt ist" [18], den Komponisten als letzte Möglichkeit geblieben sei, unterscheidet sich zuwenig von der Überbewertung der Materialbewegung bei manchen Komponisten der Nachkriegszeit, die er selbst scharf kritisierte. Sie führt

zur Apologie der bürgerlichen, d. h. gesellschaftlich blinden Kompositionsweise.

Adorno hat das Argument, daß man nach Schönberg nicht mehr mit Dreiklängen komponieren könne, als Einwand gegen eine funktional zur gesellschaftlichen Veränderung einsetzbare, also breiten Massen verständliche Musik gebraucht, womit er Eisler treffen wollte[19]. Seine Begründung, daß das Material, also auch das von Schönberg erschlossene neue Material, gerade durch seine gesellschaftliche Prägung objektive Verbindlichkeit erlange und darum der Komponist die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft als Auseinandersetzung mit dem Material auszutragen habe, sehe ich als Fetischisierung des Materials. Sie verpflichtet nicht nur die gegenwärtige Musikproduktion auf eine Sprache (sofern hier überhaupt von Sprache noch die Rede sein kann), die nur einer verschwindend geringen Zahl von Spezialisten verständlich ist. Sie setzt auch immer noch die Einheit von Material und musikalischer Technik voraus, die für die große bürgerliche Musik im 19. Jahrhundert einmal gegolten haben mag. Dazu sagt eine der wichtigsten Stellen im Buch „Komposition für den Film", daß in neuerer Zeit die Musik eine Phase erreicht habe, „in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, daß das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird"[20]. Das bedeutet, daß das Material eben nicht die entscheidende Instanz des musikalischen Werks ist, sondern daß die fortgeschrittene, entwickelte Technik sich verschiedenes Material unterwerfen kann, wenn dies aus der übergeordneten Konzeption des Werks gerechtfertigt ist.

Adorno analysiert die Vergleichgültigung des Materials in der Philosophie der Neuen Musik, zieht aber daraus den umgekehrten Schluß, daß das neue Material in der Konsequenz die Kompositionstechnik und die Intentionen des Komponisten ebenfalls in die Erstarrung zwingt. Die „nominalistische Situation" (Adorno) des Komponierens, in der alle verbindlichen, gesellschaftlich wirksamen Sprachelemente aufgelöst seien, mache es den Komponisten fast unmöglich, noch musikalische Gehalte zu formulieren. Den falschen Ausweg mancher Komponisten, das Komponieren an die abstrakte Vorordnung des Materials wie z. B. Reihenschemata und -kombinationen zu überantworten, beobachtet Adorno schon bei Webern. Noch schärfer richtet sich Adornos Kritik in diesem Punkt gegen die seriellen Komponisten der 50er Jahre[21]. Mit Eisler ist er sich hier vollkommen einig. Andererseits akzeptiert er ebensowenig Eislers theoretischen Grundsatz, daß das neue Material nur in Verbindung mit neuen sozialen Inhalten nutzbar gemacht werden könne.

Die Kritik in diesem Punkt formulierte Adorno am schärfsten in seinem Aufsatz „Gegängelte Musik"[22], der sich hauptsächlich gegen den 1948 in Prag abgehaltenen Internationalen Kongreß für Musikwissenschaft richtete. Hier war Eisler mit einem Referat über „Gesellschaftliche Grundfragen der Neuen Musik"[23] maßgeblich beteiligt. Adorno bezeichnete den Versuch, einen neuen, objektiv verbindlichen Musikstil zu begründen, der dem Aufbau des Sozialismus nützen sollte, als bloßes Verwaltungsdekret, das an der realen Entwicklung der Musik völlig vorbeigehe[24]. Was er sich nicht vorstellen konnte, war, daß eben die neue Grundfunktion der Musik die Komponisten befähigte, vom passiven, unbewußten Reagieren auf gesellschaftliche Vor-

gänge, von der Fixierung auf einen „verbindlichen Materialstand" sozusagen als Gesellschaftsersatz, zum aktiven Eingreifen ins Bewußtsein der Menschen und damit in gesellschaftliche Vorgänge voranzuschreiten. „Planende Verfahrensweise" (Komposition für den Film) also nicht nur in der Produktion des einzelnen Werks, sondern auch in der Ausrichtung der Musikproduktion auf ihren gesellschaftlichen Zweck.

Als Hauptschwierigkeit bei dieser „Umfunktionierung der Musik" hat Eisler immer wieder die große Kluft zwischen den Sphären „ernste" und „leichte" Musik dargestellt. Gerade im erwähnten Referat „Gesellschaftliche Grundfragen der Neuen Musik" werden die Folgen dieser Trennung, Banausentum und musikalische Verdummung in der leichten Musik, blindes Spezialistentum und Inhaltsleere in der ernsten Musik, geschildert. Die Hauptaufgabe für eine fortschrittliche neue Musik ist also zunächst, einfach und verständlich zu werden, ohne den Verdummungsmechanismen der herkömmlichen Unterhaltungsmusik zu verfallen. Hierdurch stellt sich auch das Materialproblem neu. Die Frage nach einem objektiven musikalischen Bewußtseinsstand, an dem die Komponisten anknüpfen sollen, kann nicht mehr einseitig von den Produzenten her beantwortet werden, sondern muß den von der kapitalistischen Vergnügungsindustrie geprägten Bewußtseinsstand der Massen mit einbeziehen. Ebenso kann er nicht in der kompositorischen Praxis umgangen werden.

Mir scheint, daß dieser Aspekt auch in den bisherigen Ansätzen einer marxistischen Materialtheorie nicht genügend berücksichtigt worden ist. Er würde konkret bedeuten, daß untersucht werden muß, ob es in der Sphäre der massenwirksamen Musik einen Bestand musiksprachlicher Formeln und Tonbeziehungen gibt und welchen semantischen Wert diese besitzen. Hierzu könnten unter anderem musik-psychologische Untersuchungen dienen, die Eisler für dringend erforderlich hielt, Adorno nur als Rechtfertigung für seine Prämisse vom autoritären Charakter der Masse für sinnvoll hielt, also nur unter negativem Vorzeichen.

Beispiel für eine differenzierte Beurteilung des musikalischen Bewußtseinsstandes der Adressaten ist Eislers Einstellung zum Jazz[25]. Er sah in ihm sowohl die standardisierte, verdummende Unterhaltungsware als auch eine Musik, die für seine Kompositionen bestimmte Qualitäten liefern konnte, z. B. rhythmische Elastizität und Lockerheit. Überall in Eislers Musik begegnen wir Modellen aus der musikalischen Umgangssprache, angefangen von einzelnen harmonischen Wendungen bis zu Formen der Ballade, des Chansons usw. Niemals werden diese Modelle unverändert übernommen, sondern immer werden sie durch die integrierende Kompositionstechnik verändert und den neuen Zwecken der Brecht-Texte oder der sonstigen Inhalte nutzbar gemacht. Oder genauer: Der Phase der Komposition geht eine Phase der Materialbehandlung voraus, in der ausgewähltes Material eingeschmolzen, vereinfacht und präpariert wird, so daß es verständlich bleibt und doch neu klingt. Das solchermaßen vorgeformte Material bildet die Grundlage der Komposition, wobei die Phasen nicht zeitlich nacheinander festgemacht werden können. Kompositorische Absicht und Material müßten auch heute in einem ähnlichen Verhältnis gesehen werden, wobei natürlich die Eislersche Lösung des Problems nicht mehr substanziell, sondern nur noch methodisch übernommen werden könnte. Schließlich ist auch die Entwicklung

der Unterhaltungsmusik weitergegangen. Pop und Beatmusik haben qualitative Veränderungen der massenwirksamen Musik bewirkt, die bisher kaum in Ansätzen analysiert worden sind. Dazu müßten sie erst einmal musikalisch ernst genommen werden. In dieser Richtung läge nicht nur ein weites Betätigungsfeld für die musikwissenschaftliche Analyse, sondern auch für kompositorische Experimente, die wertvoller wären als manche Klangexperimente der Neuesten Musik.

IV.

Adornos Grundaussagen zur Materialtheorie sind unter den Komponisten der sogenannten Avantgarde heute recht populär geworden. Mit der Begründung, den fortgeschrittensten Stand des Materials zu halten, hat diese einen Alleinvertretungsanspruch in der Musik aufgerichtet, der nicht nur über das Publikum hinweggeht, sondern auch einen großen Teil bürgerlicher Komponisten in die Ecke des Überholten, Unmodernen drängt. Die Ideologie des absoluten Fortschritts in der Materialentwicklung hat die heutige Musikproduktion in westlichen Ländern in völlige Rat- und Ziellosigkeit gestürzt, wie sie Eisler schon für die bürgerliche Musik vor dem 2. Weltkrieg konstatierte, wobei unter der Oberfläche der Verfall des musikalischen Handwerks enorm weitergegangen ist. Auch die heute zu beobachtende Tendenz, altes Material wieder hervorzusuchen, kann nur als neue Moderichtung angesehen werden. Der bornierte Material(ver)stand ist damit nicht verlassen. Da die neuen Materialbereiche aus der nach-seriellen Musik bisher nicht annähernd sinnvoll genutzt werden konnten, gleicht der Versuch, nun wieder tonal zu schreiben oder dem Dominantsept-Akkord neue Klangqualitäten abzugewinnen, den Anstrengungen der Musikindustrie, eine frühere Modewelle wie etwa den Rock'n Roll noch einmal aufzuwärmen, um auch den letzten Rest Profit aus ihr herauszupressen. Mit einer Hinwendung zu besserer Verständlichkeit oder gar neuen Inhalten hat das meistens nichts zu tun.

Die Beschäftigung mit geschichtlichen oder gesellschaftlichen Themen ist dort nur noch möglich als ebenso scheinradikale wie nutzlose Ironisierung von Konventionen, Werten und Normen. Alle Ansätze, die musikalischen Mittel verständlicher und inhaltsgebundener einzusetzen, werden mit scheinbar gesellschafts- oder kulturkritischen, in Wirklichkeit elitären Angriffen auf den musikalischen Bewußtseinsstand der großen Mehrheit abgetan. Man möchte nicht die „Partei des großen Ganzen" (Adorno) ergreifen.

Die Mystifizierung des Materials und der Materialordnung als objektive Instanz des Kunstwerks, als Sinn und Ziel der kompositorischen Bemühungen, schließlich als das Kunstwerk selbst von der seriellen Musik bis zu Kagel, von Stockhausen bis zu Cage, fällt bei Eisler zu Recht unter das Kapitel „Dummheit in der Musik"[26]. Verantwortliches Komponieren wird zugunsten von Materialgebastel, von verschlüsselter Ornamentkunst aufgegeben. Die Begründung z. B. bei Stockhausen, daß im Material selbst die Ordnung der Musik zu finden sei, daß Komponieren also auf lange Zeit Forschen sein müsse[27], beruht auf einer Selbsttäuschung, da die von Stockhausen angewendeten Ordnungsprinzipien allemal willkürlich gesetzt sind. So wird versucht, die Vielschichtigkeit des Kunstwerks und seine vielfältigen Bezie-

hungen auf Außermusikalisches, auf eine abstrakte Ebene zu reduzieren, die Ebene des Materials. Und weiter: Auch die Vielschichtigkeit des Materials wird zurückgenommen auf die einfachsten, quantitativ meßbaren physikalischen Verhältnisse.

Der heutige fortgeschrittene Materialstand in der bürgerlichen Musik kann auf keinen Fall ignoriert werden. In ihm erschöpft sich aber nicht die Frage des Materials. Als Ausgangssubstanz für die Kompositionen hat das Material noch zwei wesentliche Aspekte:

1. Was hat sich an musikalischen Formen und Ausdrucksmitteln in der Vergangenheit herausgebildet und was ist davon unter verändertem Vorzeichen („Trennung des Handwerklichen vom Inhaltlichen") für heutige Kompositionen brauchbar?

2. Welchen Einfluß hat ein anderer „Materialstand", nämlich das musikalische Bewußtsein der Adressaten?

Diese Frage wird in der „Avantgarde", ungeachtet ihrer fast vollständigen Isolierung, wohl am konsequentesten ausgeklammert oder negativ beantwortet.

Ein gesellschaftlich verantwortliches Komponieren — das einzige, welches noch eine Zukunft hat — muß vom musikalischen Bewußtsein seiner Adressaten ausgehen, wenn es diese überhaupt erreichen will. Da das musikalische Bewußtsein der Mehrheit durch die kapitalistische Vergnügungsindustrie eingeengt und deformiert ist, darf es nicht als unveränderbare Konstante hingenommen werden.

Daß aber Musik bestimmte Haltungen der Hörer mit erzeugen kann, ist an den Werken Eislers modellhaft zu sehen. Voraussetzung für solch eine Wirksamkeit ist: Man akzeptiert, daß die Musik für Menschen gemacht wird, daß sie bestimmte Inhalte transportieren kann, daß diese Inhalte dem gesellschaftlichen Fortschritt dienen sollen und daß die Inhalte verständlich und deutlich gemacht werden. Das scheint mir die einzig humane Einstellung zur Musik heute zu sein.

Anmerkungen

1 Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Ffm. 1958/1972, S. 35.

2 Adorno/Eisler, Komposition für den Film, München 1969, S. 117.

3 Ebenda S. 97.

4 Eisler: Gesellschaftliche Grundfragen der Neuen Musik, in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 184. (Sämtliche zitierten Aufsätze Eislers in diesem Band.)

5 Vgl. das Eisler-Heft von „Kunst und Gesellschaft" Nr. 20/21, Westberlin 1973.

6 Zum Teil bei Adorno. Vgl. die Analogie zwischen Dur-Dreiklang und Geld, S. 147 dieses Aufsatzes, und Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung, Ffm 1932/1, S. 116. (Über die Gleichsetzung musikalischer Techniken des Objektivismus, z. B. Hindemith, mit dem Faschismus.)

7 Günther Mayer: Die Kategorie des musikalischen Materials in den ästhetischen Anschauungen Hanns Eislers, Diss. 1969. Daraus teilweiser Abdruck mit dem Titel „Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt", in: Beitr. zur Musikwiss. 15. Jg. H. 1/2, Berlin (DDR) 1973. Ders.: Zur Dialektik des musikalischen Materials, in: Alternative Heft 69 12. Jahrgang, Berlin-West 1969. Ders.: Einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Eisler-Rezeption (in diesem Heft).

8 Eisler: Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik, Materialien . . . S. 130ff.
9 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, a. a. O., S. 23.
10 Adorno/Eisler: Komposition für den Film, a. a. O., S. 42.
11 Z. B. Eisler/Bloch: Die Kunst zu erben, Materialien . . . S. 162.
12 Eisler: Einiges zum Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland, Materialien . . . S. 96.
13 Ebenda
14 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, a. a. O., S. 36.
15 Ebenda
16 Ebenda, S. 23.
17 Adorno, Schwierigkeiten, in: Impromptus, Ffm. 1968, S. 118 und Philosophie der Neuen Musik, a. a. O., Anm. 13, S. 56.
18 Adorno: Form in der Neuen Musik, in: Darmstädter Beiträge X, 1969.
19 „Dabei ist verkannt, daß Singbarkeit, kollektive Wirksamkeit als solche notwendig geknüpft sind an einen Bewußtseinsstand, der durch die Klassenherrschaft gedrückt und gefesselt ist". Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, a. a. O., S. 123.
20 Adorno/Eisler: Komposition für den Film, a. a. O., S. 117.
21 Adorno, Kriterien der Neuen Musik, in: Nervenpunkte der Neuen Musik, Reinbek bei Hamburg 1969 und das Altern der Neuen Musik, in: Dissonanzen, Göttingen ^{4}1969.
22 Adorno, Gegängelte Musik, in: Dissonanzen, a. a. O.
23 Vgl. Fußnote 4.
24 Adorno: Gegängelte Musik, a. a. O., S. 56.
25 Eisler: Unsere Kampfmusik, Materialien . . . S. 87 und Über den Jazz, Materialien . . . S. 245ff.
26 Eisler: Über die Dummheit in der Musik, Materialien . . ., S. 275ff.
27 Karlheinz Stockhausen: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Hrsg. Schnebel, Köln 1963, S. 32.

III. Musikalische Analysen

Hartmut Fladt, Hanns-Werner Heister, Dietrich Stern

Eislers Massenlieder

Einleitung

I.

Den Analysen des Roten Wedding, des Solidaritätsliedes und des Einheitsfrontliedes soll eine allgemeine Einleitung vorausgeschickt werden, die einen theoretischen Rahmen für die Analysen mit bereits verallgemeinerten Ergebnissen verbindet. Die Analysen dienen zwar zunächst dem detaillierten Nachvollzug dessen, „wie es gemacht ist"; durch die ästhetische Verallgemeinerung aber sollen sie das produktive Lernen aus der Eislerschen Verfahrensweise anregen. Der Vorspann ist andererseits nur in Verbindung mit den einzelnen Analysen lesbar. Diese belegen jeden einzelnen Punkt des hier nur allgemein Gesagten. Auf ständige Verweise wird daher, bis auf Ausnahmen, verzichtet.

Eislers Kampf- und Massenlieder, für die der Rote Wedding, das Solidaritätslied und das Einheitsfrontlied als die bekanntesten exemplarisch stehen sollen, sind immer zu konkreten Anlässen und zum direkten politischen Gebrauch komponiert worden.

Die zu erreichenden Zwecke bestimmen ihre Faktur, sie zielen auf breiteste und inhaltlich immer deutliche, eindeutige Wirksamkeit. Ihr Gebrauchscharakter ist prinzipiell verschieden von dem der gleichzeitig propagierten bürgerlich-neusachlichen „Gebrauchsmusik" der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, in der — besonders deutlich bei Paul Hindemith — das Machen, das frisch-muntere Musizieren zum Selbstzweck wird. Instrumentale Gattungen erhalten dort den Vorrang, und die Entpolitisierung der Musik ist kompositorische Maxime. Dagegen setzt Eisler eine neue, politisch bestimmte Zweck-Mittel-Relation, die sich in den inhaltlich eindeutigen Genres der Vokalmusik manifestiert. „Mit dem jeweiligen Zweck muß sich auch der Stil, die Organisationsmethode der Töne, ändern. Ein Kampflied, das selbst gesungen wird, muß anders konstruiert werden als ein Chorwerk, das einen theoretischen Inhalt hat. Wir haben also keine starren ästhetischen Maßstäbe, sondern kontrollieren unsere Produktion nach den jeweiligen revolutionären Zwekken."[1] Diese Zwecke werden bestimmt von den wechselnden Erfordernissen der Arbeitermusikbewegung vor dem und während des Faschismus, die sich wiederum aus den jeweiligen politischen Phasen und ihren Aufgaben für den Kampf der KPD herleiten. Das Verfolgen politischer Zwecke bedeutet zugleich Orientierung an Zielgruppen der Rezipienten und der Ausführenden; es bedeutet weiter, daß Ort und Zeitpunkt möglicher Aufführungen und die zur Verfügung stehenden Reproduktionsmittel berücksichtigt werden. Dabei behalten die Lieder eine langfristige Wirkung über die tagespolitischen Anlässe hinaus. Durch all das ist die Auswahl der spezifischen musika-

lischen Genres, der Texte, der Kompositionstechniken, des musikalischen Materials und seines Komplexionsgrades und der Besetzungen bedingt. Chorwerke, Bühnen- und Filmmusiken und Soloballaden gehören in der Regel zum komplexeren Typus „Darbietungsmusik", während die Massenlieder durch die Aufführung zugleich das Denken, Fühlen und Handeln aktivieren, also auch die Darstellung der eigenen Haltung nach außen „demonstrieren" sollen.

Eisler beginnt mit den Massenliedern bei den Vorformen einer eigenständigen Musik der Arbeiterbewegung, die noch von der „Tendenzmusik" des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geprägt ist. Rückblickend urteilt Eisler Ende 1931:

> „Eine Tendenzkunst, die mechanisch die Haltung der Arbeitermusikbewegung im Jahre 1880 kopiert, wird, auch wenn sie ästhetisch fortschrittlichere Elemente aufweisen sollte, doch eine zwecklose, konterrevolutionäre, weil — alle Gegensätze der Arbeiterschaft ignorierende — im tiefsten Sinn rückschrittliche sein müssen. Es kann nicht Aufgabe der Tendenzmusik sein, die Gefühle der sich bekämpfenden Arbeiter bloß unverbindlich zu erregen." Sie muß „ersetzt werden durch eine revolutionäre Kunst, deren Hauptzweck der Kampf- und Bildungscharakter ist"[2].

Eislers Forderung zielt auf eine Musik, die sich strikt mit der jeweiligen gesellschaftlichen Realität auseinandersetzt, sie mit allen ihren Widersprüchen (also auch der Spaltung der Arbeiterbewegung) erfaßt und umsetzt. Gleichzeitig aber sollen Möglichkeiten der Veränderung in einer Massenkunst gezeigt werden, die so ihren unverbindlich-gemütsbewegenden Charakter ablegt. An Text und Musik des Roten Wedding (1928/29) ist ablesbar, daß die Einheit von Kampf- und Bildungscharakter ästhetisch wie politisch noch nicht voll entwickelt ist. Der direkte Gebrauch zum Marschieren auf der Straße, zum raschen Nachsingen, zur vorwiegend emotionalen Mobilisierung dominiert. Dennoch weist die differenzierte Realisierung schon auf dieser Stufe über den engen Tagesgebrauch eines „roten Schlagers" hinaus (vgl. Analyse).

Die Ausbildung einer eigenständigen und neuartigen proletarisch-revolutionären Kampfmusik vollzieht sich in den Jahren 1929/30. Die Songs und Soloballaden, auch Chöre (etwa in der „Maßnahme") wirken aufrüttelnd, beunruhigend und kämpferisch. Zornige, ironische, anklagende Grundhaltungen werden gezeigt und provoziert. Die musikalischen Mittel aktualisieren relativ unbekanntes, „unverbrauchtes", aber immer verständliches Material, vor allem eine modale, „kirchentonartlich" geprägte Melodik und Harmonik, die das gewohnte und zu bequemen Konsumhaltungen verführende Dur-Moll des 19. Jahrhunderts schärft. Formale Faktur, motivisch-thematische Konstruktion und Rhythmik und Metrik greifen Praktiken der technisch avanciertesten bürgerlichen Musik auf und vermeiden das Gleichmaß und die Symmetrien der von bürgerlicher Trivialmusik bestimmten Tendenzlieder. Allerdings liegt in diesen musikalischen Elementen auch — bei aller Notwendigkeit ihrer Entwicklung — eine gewisse Gefahr der politischen und ästhetischen Separierung. Aufzufangen sind solche Bedenken nur zum Teil durch die Tatsache, daß vorwiegend die Darbietungsmusik sich der beschriebenen Mittel bedient. Das Solidaritätslied, 1931 für den

Film „Kuhle Wampe" komponiert und somit Darbietungsmusik und Massenlied zugleich, kennzeichnet bei aller inhaltlichen und ästhetischen Stimmigkeit das Problem einer breiten Rezipier- und Reproduzierbarkeit.

Mit der „Mutter" kann 1931 ein weiterer Fortschritt hin zur Ausprägung einer sozialistisch-realistischen Musik festgestellt werden. Das bedeutet politisch, daß eine breitere Wirkung angestrebt wird. Das Bündnis verschiedener fortschrittlicher Kräfte in der antifaschistischen Einheitsfront soll zur Basis der Rezeption werden. Auch die Inhalte werden ausgeweitet und differenziert. Musikalisch heißt das: Die Auswahl des Materials geht wieder mehr auf den Bewußtseinsstand der Rezipienten ein (stärkere Verwendung von Dur und Moll), ohne in die Tendenzmusik, die auf diesen gefesselt war, zurückzufallen; der politisch-ästhetische und technische Standard wird gehalten. Außerdem steht bei Eisler eine immer größere Vielfalt von Genres und Kompositionstechniken nebeneinander (man vergleiche etwa das Einheitsfrontlied mit den ungefähr gleichzeitig entstandenen Kammerkantaten). Schließlich arbeitet Eisler in verstärktem Umfang die Tradition des klassischen Erbes auf und macht sie nutzbar. Das Solidaritätslied steht auf dem Übergang zu dieser Phase, die dann besonders vom Einheitsfrontlied repräsentiert wird. Freilich lassen sich beide Phasen nicht gegeneinander isolieren. Aus der musikalischen Entwicklung Eislers wird deutlich, daß die proletarisch-revolutionäre Phase eher als Etappe auf dem Weg der sozialistisch-realistischen Musik zu sehen ist.

II.

Ausgangspunkt aller Kampflieder Eislers ist die Orientierung am Bewußtseinsstand der Massen. Gleiches gilt für die Texte (hier von Brecht und Weinert). Auf beiden — sich wechselseitig durchdringenden Ebenen von Text und Musik sind inhaltliche und die davon bestimmte ästhetische Verständlichkeit Grundvoraussetzungen, doch nicht alleiniges Ziel der Bestrebungen. „Die erste Forderung, die der Klassenkampf an Kampflieder stellt, ist eine große Faßlichkeit, leichte Verständlichkeit und energische, präzise Haltung. Hier liegt eine große Gefahr für die revolutionären Komponisten. Die Faßlichkeit der bürgerlichen Musik ist ausschließlich in der Schlagerliteratur zu finden, und es ist leider festzustellen, daß oft der Fehler gemacht wird, sich mit einem sogenannten ‚roten Schlager' schon zufriedenzustellen. Der bürgerliche Schlager hat aber eine durchaus korrupte, unaktive musikalische Haltung und kann von uns nicht übernommen werden."[3] Aus Eislers Hauptkriterien, der Kampf- und Bildungsfunktion der Lieder, folgt einerseits die Aufnahme von bekanntem und vertrautem Material, das für die Rezipierenden und Singenden zur musikalischen „Umgangssprache" zählt, als wichtigste Forderung realistischen Komponierens. Andererseits fordert die angestrebte Aktivierungsfunktion, daß sich die Lieder nicht in der Perpetuierung des Gewohnten erschöpfen. Sie müssen einer dumpfen, oberflächlichen oder gleichgültigen Rezeption entgegenwirken.

Vorgegebene Modelle des Typus „Lied" werden aufgenommen und den konkreten Zwecken gemäß neu bestimmt: Alle hier zu analysierenden Lieder stützen sich auf das Grundmodell des Wechsels von Strophe und Refrain. Die Strophen, die solistisch vorgetragen werden können, repräsentieren die

im Lied auf ein Ziel hin vorwärtsschreitenden Argumente; die Refrains, von allen gesungen, haben die Funktion des Appells als Konsequenz aus der Strophe. Auf höherer Ebene wiederholt sich dieses Verhältnis in der Beziehung der Ausführenden zu den — auf Demonstrationen oder in Sälen — Zuhörenden, die zur eigenen Artikulation aktiviert werden sollen.

Als weiteres Kriterium ist das der kollektiven Singbarkeit hervorzuheben. Die Lieder sind durchweg einstimmig, benötigen aber zur vollen Verwirklichung eine abstützende Begleitung, die auf verschiedenen Ebenen die Inhalte noch verdeutlicht. Der melodische Raum dehnt sich nie in extreme Höhen oder Tiefen aus, ist also von allen Stimmlagen nachvollziehbar.

Ganz dem gewöhnlichen Liedtypus gemäß sind zwei- oder dreiteilige Liedformen, symmetrische Periodizität (Korrespondenzen von Vordersatz und Nachsatz) und paarige Motiv- und Themenstruktur. Das Gewohnte durchbrechen aber bedeutungsvolle Modifikationen wie etwa die Verkürzung und Ausweitung von Symmetrien und Variantenbildungen aller Art; sie lenken die Aufmerksamkeit auf Besonderheiten der Inhalte, bewirken gespannte Wachsamkeit und zielen auf die Aktivierung der Intelligenz: Lernen wird lustvoll.

Auch die melodischen und motivischen Modelle gehen (wie die der größeren formalen Einheiten) vom Gewohnten, Vertrauten aus. Konstruiert sind sie nach Prinzipien der Tonalität. Sie überschreiten nicht den Rahmen einer diatonisch fundierten Skalenhaftigkeit. Wir finden Modelle wie verschränkte Terzen (f-d/es-c, „Roter Wedding ..."), Terz-Quart-Sekunde (f-d/g-f, „--werden gerührt ..."), Umkreisung des Zieltons plus Quartsprung (b-g-a-e, „Vorwärts ... vergessen ..."), Auftakt plus Skalenbewegung aufwärts (H-e/fis-g, „Und weil der Mensch ..."). Als Modelle führt Eisler diese Skalensegmente aber durch harmonische und metrische Neuordnungen und die Art der Zusammensetzung zu umfangreicheren Abschnitten über die gängigen Liedtypen hinaus. Dabei ist in dem Vorgang der „Brechung" des gewohnten, teilweise auch verbrauchten Materials durch die Methoden der fortgeschrittenen musikalischen Sprache, wie ihn Günther Mayer dargestellt hat[4], noch eine Zwischenstufe zu konstatieren: die subtile Umformung und Verschmelzung des ausgewählten Materials zu neuen originären Modellen. Diese behalten in der Regel die unmittelbare Verständlichkeit von Elementen der musikalischen „Umgangssprache", sind aber dennoch unverwechselbar von Eisler geprägt. Solche Vorformung des Materials ist als Phase der Komposition noch zu unterscheiden.

Wieweit der Prozeß der Brechung und Umformung des überlieferten Materials getrieben wird, darüber entscheidet letztlich wiederum die Funktion des jeweiligen Lieds. Gegensätzliche Pole markieren der Rote Wedding — mit seinem nur wenig modifizierten Dur und seinen dem Marsch entsprechenden Symmetrien der melodischen Modelle — und das Solidaritätslied, in dem diatonische Melodiemodelle durch verschiedene Stadien einer modal orientierten Harmonik geführt werden und dabei ständig Veränderungen unterworfen sind. Eisler benutzt aufgestellte Modelle nicht in dem Sinne, daß dieses Material mechanisch aneinandermontiert würde[5]. Er verknüpft ein organisch-logisches Vorwärtsschreiten mit der eher verkettenden Montage; jenes nimmt er aus der Tradition Beethoven-Brahms-Schönberg, diese ist durch neusachliche Techniken der 20er Jahre beeinflußt. Montagemäßig

ist auch das konstruktive Einflechten von Elementen anderer Genres (etwa Rhythmus, harmonisch-melodische Formeln und Instrumentationspraktiken des Jazz). Montiert werden kann schließlich in der musikalischen „Horizontale" wie in der „Vertikale", d. h. in der zeitlichen Aufeinanderfolge von Elementen wie in der Gleichzeitigkeit sich überlagernder Elemente.

Auffällig bleibt Eislers Vorliebe für Molltonarten, die er für „bedeutungsvoller", kräftiger hielt[6]. Auch modal geprägte Kompositionen erhalten Moll-Charakter, vermeiden also Dur-nahe (lydische und mixolydische) Ausrichtungen. Sentimentale Moll-Charakteristika, wie häufig im 19. Jahrhundert anzutreffen, fehlen vollständig; beispielgebend für Eisler sind — was besonders an der „Mutter" zu sehen ist — das Moll Bachs, entfernter das energische Moll Beethovens, dazu das modale Moll von „Kirchentonarten" und besonders russischen Volksmusikintonationen. Kampf- und Bildungsfunktion werden auch in dieser Ebene zur Einheit gebracht; die präzise Schärfe des umakzentuierten Materials bleibt mit den bewahrenswerten Traditionen der bürgerlichen Musik eng verknüpft. Mit dem Einheitsfrontlied geht Eisler in der Harmonik und der thematischen Konstruktion wie nie zuvor auf solches verpflichtende Erbe ein.

Extremstes Indiz für den Gebrauchscharakter ist, daß Variantenbildungen zu den Liedern — textlich und musikalisch — von Eisler, Weinert und Brecht nicht nur toleriert, sondern selbst praktiziert wurden. Besonders zeigt sich das am Roten Wedding, von dem zu verschiedenen Anlässen verschiedene Fassungen entstanden. Veränderungen, die die Sänger machten (Aufhebung von Synkopen, Pausen, melodische Vereinfachungen), übernahm der Komponist teilweise im Dienst der möglichst breiten Wirksamkeit, ohne allerdings die ursprüngliche Form aufzugeben. Auch für die Analysen ist die authentische Textfassung selbstverständlich entscheidend. Doch belegt die Tatsache, daß Umsinge-Varianten und Textveränderungen möglich waren, Eislers Abrücken vom engen bürgerlichen Begriff der authentisch-singulären „Werke" im Genre des Kampflieds.

Die Grenze der Veränderungen wird von den inhaltlichen Grundaussagen gezogen, die in Text und Musik zugleich verwirklicht sind. Varianten, die gegen diesen Sinn gerichtet sind, bewirken Verfälschungen; die Musik, durchaus nicht neutral oder beliebig benutzbar, sperrt sich weitgehend gegen entstellende Textunterschiebungen. Dieser ästhetische, „innere" Widerstand der Lieder gerade gegen den Mißbrauch durch den Faschismus wird um so stärker, je mehr Text und Musik in einem engen gegenseitigen Interpretationsverhältnis stehen. Belegt ist die Aneignung von Arbeiterliedern durch den Faschismus tatsächlich in erster Linie bei Tendenzliedern, die selbst wieder Parodien und Unterlegungen alter Soldatenlieder, Märsche usw. waren (Leuna-Lied)[7]. Der Rote Wedding, der diesen Liedern noch am nächsten steht, konnte so am ehesten zum „Braunen Wedding" umfunktioniert werden, wobei dieser Wechselbalg nach 1934 wieder in der Versenkung verschwand. Für einen bürgerlicherseits gerne befürchteten Mißbrauch des Solidaritätslieds oder des Einheitsfrontlieds fehlt schließlich jeglicher Hinweis. Der törichten Gleichung rot gleich braun, die aus den obengenannten Beispielen hin und wieder gefolgert wird, muß nicht nur entgegengehalten werden, daß gerade die Strategie der Faschisten darauf gerichtet war, sich den Anstrich einer „Arbeiterbewegung" zu geben und dazu bestimmte Versatz-

stücke aus der wirklichen Arbeiterbewegung zu entlehnen. Lieder wie das Leuna-Lied markieren daneben einen gemeinsamen sozialen Grund, der sich in anfänglichen antikapitalistischen Strömungen innerhalb der NSDAP unter anderem manifestierte. Für Eisler war nun ein Hauptpunkt bei der Überwindung der Tendenzlieder gerade die größtmögliche Konkretheit und Eindeutigkeit von Text und Musik, die in der Konsequenz das Hin-und-zurück-Parodieren ausschließt. Die diskursiven, begrifflich genau bestimmbaren Argumentationen der Texte und die allgemeineren Bedeutungsfelder der Kompositionen erreichen nur gemeinsam, im gegenseitigen Interpretationszusammenhang die angestrebte Kampf- und Bildungsfunktion.

III.

Die Anwendung differenzierter Kompositionstechniken auch in den Massenliedern ergibt sich nicht daraus, daß Eisler schlicht ein „guter Komponist" war, der auch in Niederungen und Abirrungen sein Können demonstrierte. Eine solche Ebene der Analyse und Interpretation entspräche genau den Bewertungskategorien bestimmter bürgerlicher Kritiker, die Einfachheit mit Primitivität und Nichtgelingen gleichsetzen. „Qualität" zeigt sich für sie nur in beziehungsreichen Konstellationen von Material, das an der Spitze einer abstrakten „Tendenz", einer autonomen Fortentwicklung musikimmanenter Probleme steht. Für uns ist Beziehungsreichtum ebenfalls eine wichtige Qualitätskategorie, die sich aber erst im Reichtum der inhaltlichen Bezüge zwischen dem Kunstwerk und der in ihm begriffenen Realität erfüllt. Diese können gerade im einfachen Massenlied beispielhaft zusammentreffen. Differenzierungen wie Vereinfachungen, die durch die Einzelanalysen aufgedeckt werden sollen, müssen in ihren inhaltlichen Funktionen begriffen werden, die den Einsatz der kompositorischen Mittel begründen. Allerdings setzt die Gestaltung von Einfachheit auch das Beherrschen von Kompliziertestem voraus, wenn sie den inhaltlichen Beziehungsreichtum wie bei Eisler erreichen will. Sie setzt vor allem die Erfahrung der neuen musikalischen Sprache voraus. Günther Mayer hat diesen Zusammenhang dargestellt: Wir finden „auch in der ‚Kampfmusik', entsprechend den Möglichkeiten des Genres, äußerste Ökonomie, Tilgung von Klischee und Floskel, die Lösung des musikalischen Details und des zu entwickelnden musikalischen Gedankens von der traditionellen Symmetrie und Fortspinnung. Es gilt ... der Standard des modernen Komponierens im Sinne des konstruktiven Einsatzes der rationell beherrschten Mittel: eine Vielfalt musikalischer Ereignisse wird mit einem Minimum an äußerem Aufwand erreicht"[8]. Um solche Voraussetzungen mit den inhaltlichen Zielen der einzelnen Lieder zu verbinden, muß der Komponist alle materialen, formalen und genremäßigen Errungenschaften, die zum Zeitpunkt der Konzeption verfügbar sind, beherrschen und die angestrebten Wirkungen genau durchplanen. Die politisch bestimmte Einheit von Einfachem und Kompliziertem bezeichnet das eigentlich Avantgardistische der Musik Eislers; ihre Verwirklichung bedeutet kompositorische Anstrengung, die dem Schaffen „integraler" Werke vergleichbar ist.

Politischer Gebrauch und direkte politische Aussage stehen einer differenzierten Verwendung musikalischer Mittel nicht entgegen, sondern benötigen sie geradezu.

> „Die Arbeiterschaft, in einer der schwierigsten und kompliziertesten Perioden ihrer Klassengeschichte befindlich, ... nimmt wieder als großen Verbündeten die Kunst. Sie verändert ihre Funktion. Was Hauptzweck war, auch bei der Tendenzkunst, der Genuß, wird Mittel zum Zweck. Der Text befriedigt nicht mehr das Schönheitsempfinden des Hörers, sondern er benutzt die Schönheit, um den einzelnen anzulernen, um ihm die Denkmethoden der Arbeiterklasse, die aktuellen Probleme des Klassenkampfs faßlich und greifbar zu machen. Die Musik benutzt ihre Schönheit nicht mehr als Selbstzweck, sondern sie bringt in die verwirrten Gefühle der einzelnen Ordnung und Disziplin." [9]

Eislers Forderung, die Schönheit zu benutzen und dem „reinen Genuß" entgegenzuwirken, ist aus seiner Kampfposition der bürgerlichen Kultur der 20er und 30er Jahre gegenüber zu verstehen. Obwohl sie im wesentlichen noch gilt, können wir doch heute darüber hinausgehen. Schönheit und Genuß können in dem Maße Platz in einer politisch fortschrittlichen Kunst beanspruchen, wie die bürgerliche Kunst unserer Tage das Ideal einer Schönheit preisgibt, die verständigen Genuß und genußerfüllten Sinn vereint. Für eine Wiedereinführung der 20er Jahre besteht keine Notwendigkeit, auch nicht von den Erfordernissen des politischen Kampfes her. Die Kunst als „Lehrmeisterin" (Eisler) verbietet politische Stimmungsmache, proletkultisches Anheizen von abstrakt-trotzigem Kämpfertum. Apologeten einer „reinen Kunst" sähen und sehen die Kampfmusik gern auf diesem Niveau, und pseudorevolutionäre Sektierer drängt es permanent (im Eisler-Verständnis wie in eigenen Produkten) zu solchen Verflachungen. Indem die Eigengewichtigkeit der Musik in der Verbindung von Schönheit, Kampf- und Bildungsfunktion voll ausgeschöpft wird, erreicht erst der Gebrauchscharakter eine optimale Bestimmung.

Für die Gegenwart erhebt sich aus der genauen Kenntnis der musikalischen und politisch-ästhetischen Verfahren Eislers die Forderung nach einem Lernen, das nicht in der Substanz (die als zeitgebunden gesehen werden muß), sondern in den Verfahrensweisen und Methoden an Eisler anknüpft. Für jede fortschrittliche Massenkunst stellt sich neu die Aufgabe, die Eisler beispielhaft gelöst hat, Schwieriges einfach zu sagen und schwer Verständliches verstehbar zu machen, und damit zur Aufhebung der Widersprüche zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption und zwischen „ernster" und „leichter" Musik beizutragen. „Klassisch ist Eisler als Vorbild. Es kommt heute darauf an, nicht seinen Stil, sondern seine Schaffensweise aufzugreifen; nachzumachen ist nicht Eislers Musik, sondern das, was er machte: mit hochentwickelten Techniken die aktuelle musikalische Umgangssprache verarbeiten, im Interesse der und in Verbindung mit der fortschrittlichen Arbeiterbewegung." [10]

Anmerkungen

1 Hanns Eisler, Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung 1931, in: Hanns Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924—48, Leipzig 1973, S. 114.

2 Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur (1931), a. a. O., S. 160.

3 Hanns Eisler: Unsere Kampfmusik (1932), a. a. O., S. 169f.

4 Günther Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 1/2 1973, Berlin DDR, S. 16.

5 Vgl. den zu einseitig ausgelegten Begriff der „Modellmontage" bei Jürgen Elsner, Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers, in: Sinn und Form, Sonderheft Eisler, Berlin DDR, 1964, S. 173 ff.
6 Sergej Tretjakow, Hanns Eisler, in: Sinn und Form, a. a. O., S. 127.
7 Arbeiterklasse und Musik = Arbeitsheft der Akademie der Künste der DDR 15, Berlin 1974, S. 119.
8 Günther Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt, a. a. O., S. 15.
9 Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur, a. a. O., S. 161.
10 H. W. Heister: Ein Klassiker der sozialistischen Musik. Hanns Eisler im Gespräch mit Nathan Notowicz, WDR III, 4. 6. 1973.

Dietrich Stern

„Der Rote Wedding"

Über die Entstehung des Roten Wedding gibt es einige sich widersprechende Angaben. Nach Brockhaus[1] wurde das Lied von der gleichnamigen Agitproptruppe 1928 zum ersten Mal auf einer Veranstaltung im Berliner Sportpalast aufgeführt. Dem entspräche die Datierung in der Gesamtausgabe, „Lieder und Kantaten" V. In der späteren Bibliographie von Klemm[2] wird als Entstehungsjahr 1929 angegeben. Auch bei Lammel heißt es, der Rote Wedding sei 1929 unter dem Eindruck der blutigen Ereignisse am 1. Mai geschrieben worden und habe dann als Auftrittslied der Agitproptruppe „Roter Wedding" fungiert[3]. Ein ehemaliges Mitglied dieser Truppe berichtet, das Lied habe innerhalb von 24 Stunden für eine bestimmte Veranstaltung fertig sein müssen[4]. Obwohl es merkwürdig erscheint, daß Eisler und Weinert den Roten Wedding gleichzeitig als Auftrittslied und spontan unter dem Eindruck des 1. Mai 1929 schrieben, dürfte Lammels Angabe die wahrscheinlichste sein. Demnach wäre die mit 1928 bezeichnete Fassung in „Lieder und Kantaten" V später in der DDR entstanden oder zumindest überarbeitet worden. Wir wollen sie dennoch als 1., weil authentische Fassung bezeichnen, diejenige von 1929, die u. a. bei Lammel abgedruckt ist, als 2. Fassung. Da beide Textfassungen von Weinert sind, sollen sie vergleichend in die Analyse mit einbezogen werden.

Unberücksichtigt bleibt die neueste Ausgabe des Roten Wedding in „Ausgewählte Lieder" V, Leipzig 1972. Sie geht auf eine Dokumentaraufnahme von 1929 zurück, in der Eisler wahrscheinlich selbst am Klavier begleitete. Er mußte dort den musikalisch sehr unerfahrenen Sängern so viele Hilfen geben, daß der musikalische Eindruck stark hinter dem uns heute geläufigen zurückbleibt.

Neben den verschiedenen Texten, die auf Weinert zurückgehen, gibt es noch zahlreiche lokale Umdichtungen des Roten Wedding, die auf die jeweiligen Orte, an denen das Lied zu Arbeitskämpfen und Demonstrationen gesungen wurde, bezogen sind (Paris, Budapest usw). „Frei nach Weinert"[5] wurde es unter dem Titel „Freie Jugend" für die DDR aktualisiert. Diese Fülle der Umdichtungen und verschiedenen Verwendungen ist auch für ein

Eisler-Lied einmalig. Der Rote Wedding ist eines der populärsten Lieder Eislers. Bereits von 1933 war er als Schallplatte in vierzigtausend Exemplaren verbreitet[6]. Die Arbeiterbewegung hatte und hat in ihm nicht nur einen Ausdruck ihres Kampfes, sondern auch ein Mittel, um aktiv in den Kampf einzugreifen. Daher die vielen Fassungen für einen jeweils lokal und zeitlich fixierten Gebrauch, daher auch das „Zurechtsingen" mancher Stellen, wie man es aus Arbeiterliederbüchern entnehmen kann und in der Praxis auch heute — z. B. in Westberlin — erfährt.

Daß es beim letzten Punkt teilweise an die Eislersche Substanz, d. h. hier an seine Feinheiten geht, darf nicht verwundern. Es zeigt nur, daß auch in einem Lied wie dem Roten Wedding eine Spannung zwischen den Intentionen des Komponisten einerseits und den Möglichkeiten seiner Adressaten und den Notwendigkeiten der praktischen Verwendung seines Liedes andererseits bestehen kann; das ist allerdings dann relativ unwichtig, wenn die Grundintentionen übereinstimmen. Man spürt in der Komposition selbst, daß die Ebene, in der am musikalischen Bewußtseinsstand der Rezipienten, also der musikalisch unerfahrenen Arbeiter, angeknüpft wird, und die Ebene der kompositorischen Arbeit noch nicht ganz organisch verbunden sind. Der Rote Wedding steht am Anfang der typischen Kampf- und Massenlieder Eislers. Er ist ein Modell für Eislers Verfahren, kritische Musik zu komponieren, die aber nicht von der Musik, mit der seine Adressaten täglich umgeben sind, abgehoben ist.

Für die fortschrittlichen und revolutionären Arbeiter um 1928/29 waren das Lieder, deren musikalische Substanz auf dem Stand des 19. Jahrhunderts stehengeblieben und oft sogar von süßlicher Salonmusik beeinflußt war. Im Vordergrund standen die Texte; meist wurden sie bereits vorhandenen Melodien, Volksliedern oder gar Märschen auf den Kaiser unterlegt. Das gab den sogenannten Tendenzliedern, wie Eisler es ausdrückte, einen plumpen, „rotangestrichenen" Charakter[7]. Außerdem war es zumindest fraglich, ob die Tendenzlieder wirklich die Gefühle der Kämpfenden ausdrücken und an politisch unbewußte Arbeiter weitervermitteln konnten. Dazu waren sie mit zuviel musikalischem Ballast, mit eingeschliffenen harmonischen und melodischen Wendungen befrachtet; dazu gab es zuviele falsche Schnörkel und zuwenig Frische und Kraft.

Eisler setzte an der Funktion der Tendenzlieder, Ausdruck des Kampfes zu sein, an. Aber er wollte mit seinen Kampfliedern „das Gefühlsleben reinigen und dadurch zum Verstand vorwärts bringen"[8]. Das hieß, den Kampf- mit dem Bildungscharakter der Musik zu verbinden. Es läßt sich im Verhältnis von Text zu Musik und in der musikalischen Technik zeigen, ob und wie diese Verbindung beim Roten Wedding im Gegensatz zu den Tendenzliedern, auf denen er aufbaut, verwirklicht ist. Die beiden Textfassungen, auf die ich mich stütze, sind in der Grundstruktur ähnlich: ausgehend von der Gliederung Strophe-Refrain erhalten wir drei inhaltliche Teile, da die Strophe selbst noch einmal geteilt ist.

Der erste Teil bedeutet „Tritt fassen" (um diese Zeit wurde auf proletarischen Demonstrationen noch wirklich marschiert) und Sammlung der Genossen. Der Text drückt hier das Verhältnis zwischen Demonstranten und am Rande Stehenden aus, wenn man die Aussagen „Der Rote Wedding marschiert" und „Ein Lump, wer kapituliert" (in der 2. Fassung: „Trotz

Faschisten und Polizei") zusammenfaßt. Das viermalige „Links" am Anfang der Strophe soll nicht nur die Vereinheitlichung des Schritts bewirken, es bedeutet natürlich auch eine Bekräftigung der politischen Richtung. Diese Funktionen des ersten Teils gelten ebenso bei der Verwendung des Roten Wedding als Auftrittslied für die Agitproptruppe, wobei das Verhältnis von Auftretenden und Publikum jenes von Demonstranten und Außenstehenden auf anderer Ebene reproduziert.

Der zweite Teil der Strophe stellt in der 1. Fassung detaillierter den Kampf der revolutionären Arbeiter dar: „Wir tragen die Wahrheit von Haus zu Haus . . .", „wir nähren den Haß und wir schüren die Glut . . ." Auch die Taten der Reaktion und der Faschisten erscheinen: „Sie schlagen uns die Genossen tot". Dann aber die Folgerung: „Und holt das Volk seine Freiheit zurück, dann spürt der Faschist unsre Faust im Genick. Wir entreißen ihm Dolch und Gewehr". Dieser Teil ist in der 2. Fassung wesentlich schärfer und bitterer in der Darstellung: „Wir betteln nicht mehr um Gerechtigkeit, wir stehn zum entscheidenden Angriff bereit, zur Vernichtung der Bourgeoisie". In der 2. Strophe folgt hier der konkrete Bezug auf die Ereignisse des „Blutmai" 1929, an dem der Polizeipräsident von Berlin, Zörgiebel (SPD), auf friedlich demonstrierende Arbeiter schießen ließ. Daher der Ausdruck „Schande der SPD". In dieser Fassung ist eine Strophe ergänzt, die noch einmal gegen die Anschläge der Reaktion und der rechten SPD-Führung die Stärke der Arbeiterklasse und ihre historische Perspektive, den Ausbeuterstaat zu stürzen und die eigene Herrschaft zu errichten, bekräftigt. Die 2. Fassung des Roten Wedding spiegelt die äußerste Zuspitzung der Klassenkämpfe gegen das Ende der Weimarer Republik wieder, aus der die KPD als organisiertes Zentrum der revolutionären Arbeiterklasse das unmittelbare Bevorstehen der sozialistischen Revolution und die Unversöhnlichkeit gegenüber der offiziellen Politik der SPD ableitete.

Als dritter Teil verknüpft der Refrain den Appell an die Kämpfer mit einem kurzen Aufleuchten der Zukunftsperspektive („dann ist der Tag nicht mehr weit"). In der 1. Fassung wird das letztere noch durch die Metapher „schon erglüht die rote Sonne . . ." ergänzt. In der 2. Fassung steht dagegen die Warnung „drohend stehen die Faschisten drüben am Horizont". In beiden Fassungen bedeutet diese Stelle inhaltlich wie formal einen Einschub der Strophe in den Refrain. In der 2. Fassung heißt es im Gegensatz zur 1. „denn unser Tag ist nicht weit"; diese Aussage wird also nicht mehr ursächlich aus dem „haltet die roten Reihen geschlossen" gefolgert. Ich vermute, daß die Erfahrung des 1. Mai 1929, die Erfahrung dessen, wozu die Reaktion fähig ist, zu dieser vorsichtigeren Formulierung geführt hat. Der Refrain ist also in sich dreiteilig: Einer ersten Bekräftigung der Kampfbereitschaft und Einigkeit folgt ein reflektierender Einschub, worauf die zweite Bekräftigung um so überzeugender wirkt. Der Inhalt des Einschubs ist offensichtlich auswechselbar, denn in beiden Textfassungen lautet er völlig gegensätzlich.

Ähnlich wie die Dreiteiligkeit des Refrains ist auch die Dreiteiligkeit des ganzen Liedes zu deuten. Der erste Teil und der Refrain drücken allgemein Sammlung, Solidarität und Kampfbereitschaft des Kollektivs aus, unabhängig von lokalen Besonderheiten oder einzelnen historischen Ereignissen. Der Mittelteil enthält überwiegend die Darstellung der konkreten Bezüge, oder auch, wie in der 3. Strophe der 2. Fassung, eine Angabe des Kampfziels.

Durch diese Verbindung von allgemeinem Rahmen und jeweiliger konkreter Ausfüllung eignet sich der Rote Wedding besonders gut dazu, in verschiedenen Zusammenhängen und mit verschiedenen Texten verwendet zu werden.

Die Musik unterstützt diese Verwendbarkeit mit den ihr eigenen Mitteln, und zwar zunächst durch eine differenzierte Ausgestaltung des Verhältnisses Strophe-Refrain. In der Strophe wird die Offenheit des Kampfes, das Ringen um noch nicht erreichte Ziele, mit einem sehr einfachen Mittel, der Auftaktigkeit jedes Verses, gestaltet. Das gilt bis auf die „Links"-Stellen, die wiederum in der Strophe eine Refrain-Funktion vertreten. Dagegen wird der bestätigende Charakter des Refrains durch den Einsatz der Verszeilen auf den Taktschwerpunkten hervorgehoben. Der Text legt dies auch formal nahe. Außerdem ist die Melodie in der Strophe konsequent aufsteigend, bis sie sich mit einer letzten Wendung unmittelbar zum Refrain öffnet. Im Refrain dagegen überwiegt eine absteigende Melodik, die den bestätigenden Charakter der Volltaktigkeit unterstützt. Auch in einzelnen Melodieteilen ist diese Gegenüberstellung von Offenheit und Bekräftigung zu erkennen. Der vorletzte Takt der Strophe korrespondiert mit dem dritten Takt des Refrains. Sie bestehen aus demselben motivischen Material; die beiden Teile, aus denen sich die Takte zusammensetzen, sind aber so vertauscht, daß die Melodie in der Strophe in Aufwärtsbewegung, also offen endet, während sie im Refrain abwärts geht, also Bestätigung ausdrückt. Eislers Logik der Komposition, hier speziell der Melodik, ist in der Lage, noch über den Text hinaus ein Verhältnis von Identität und Nicht-Identität zwischen Strophe und Refrain herzustellen, das präzise die Dialektik der Entwicklung des Neuen aus dem Alten wiedergibt.

In der Auseinandersetzung Eislers mit den Tendenzliedern der Arbeiterklasse spielte das Verhältnis der Musik zum Text eine besondere Rolle. Das Problem lag darin, eine gewisse schwülstige Ausdeutung des Textes, die in beiden Textfassungen Weinerts nicht von vorneherein ausgeschlossen ist, zu vermeiden, den kämpferischen Charakter der Musik aber zu verstärken. Die „Reinigung der Gefühle" schlägt sich zunächst ganz einfach technisch als Reinigung der Harmonik nieder. Eisler folgt nicht dem satztechnischen Klischee, möglichst jede Stufe der Melodie müsse mit einem eigenen Akkord begleitet werden. Dies hatte z. B. in Choralbegleitungen, aber auch in den Arbeiterliedern zu völlig eingefahrenen harmonischen Wendungen wie z. B. ständigen Zwischendominanten geführt. Er betreibt fast Kahlschlag in der Harmonik: teilweise wird über einen oder sogar zwei, drei Takte dieselbe Harmoniestufe beibehalten, so daß ausgedehnte Flächen entstehen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das hat einen mehrfachen Effekt:

1. Die altgewohnte Dur-Harmonik klingt viel frischer; sie bewirkt neue Aufmerksamkeit und Wachheit bei Sängern und Hörern. Das läßt sich aus den Erfahrungen des Hanns Eisler Chores bestätigen.

2. Das Lied wird mehr als dynamisches Ganzes aufgefaßt; es bekommt einen größeren Atem.

3. Es entsteht Raum für instrumentale Umspielungen im Orchester, die über die bloße Begleitfunktion hinaus stärker hervortreten können. Über sie wird noch zu sprechen sein.

Die Tatsache, daß in manchen Arbeiterliederbüchern[9] diese Harmonieflächen wieder brav mit den gewohnten Stufen aufgefüllt werden, ist aus

den genannten Gründen um so schwerwiegender als Rückschritt zu bewerten. Auch das Umsingen des 3. und 4. Taktes vor dem Schluß, wo statt der Grundtonart B-Dur wie bei Eisler noch einmal die Stufen G und C eingesetzt werden[10], widerspricht Eislers Intention eines großflächigen, klaren Aufbaus des Liedes. Aus demselben Grund hat Eisler am Schluß auf eine vollständige Kadenz (B-Es-F-B) verzichtet. Allerdings muß einschränkend gesagt werden, daß das harmonische Material, welches Eisler verwendet, noch dasselbe wie in den Tendenzliedern ist, der Schritt zurück also sehr leicht gemacht wird. Die durch die Komposition eingebauten Sicherungen gegen falsches Pathos und eingefahrene Klischees erscheinen noch als ein wenig aufgesetzt.

Zur Bestimmung des Verhältnisses von Text und Musik gehört auch die Beobachtung, daß die Musik versucht, einer zu „blutigen" Wirkung des Textes entgegenzuwirken. Das tut sie in doppelter Absicht: In der Härte des Klassenkampfes, wie sie sich im Text widerspiegelt, brauchen die um ihr Recht Kämpfenden Optimismus, — um den Kampf richtig zu führen, Vernunft. Beide Haltungen versucht die Musik zu erzeugen, und zwar mit folgenden Mitteln:

1. Gehören dazu die schon oft erwähnten „federnden" Bässe mit der vom Grundton abwärtsgehenden kleinen Terz, die Eisler aus dem Jazz genommen hat. Sie haben am Anfang des Refrains, bei „Roter Wedding, grüßt euch, Genossen", sogar Vorrang vor der richtigen Stimmführung, da sie mit der Singstimme zusammen Quintparallelen ergeben (jedenfalls nach der schulmäßigen Satztechnik ein Fehler). Diese Baßführung macht den Marschtritt leicht und elastisch.

2. Ebenfalls gegen das traditionelle, dumpfe Marschieren wirkt der 4/4-Takt, der vor allem das Tempo beschleunigt. Die traditionellen Märsche stehen meist im 2/4-Takt oder im 4/4 alla breve.

3. Sehr wichtig zur Bestimmung des vernünftigen Charakters der Musik ist die Orchesterbegleitung. Sie steht der Melodie nicht zweitrangig gegenüber. Ihre Anlage zeigt, daß sie vor allem für Bläser gedacht ist, auch wenn in der Gesamtausgabe eine vollständige Orchestrierung mit Streichern angegeben ist. Das bedeutet, daß die Eislersche Begleitung auf Demonstrationen und proletarischen Veranstaltungen verwendet werden konnte. Die Melodie läßt am Ende fast jeder Verszeile ausdrücklich Raum für ein Hervortreten der Begleitung. Diese ergänzt zur Melodie eine Vielfalt von Spielfiguren, von marschartig punktierten Rhythmen, gebrochenen Dreiklängen, Tonleitern, Signalen, Trillern usw. Die Figuren sind fast durchweg sehr hell instrumentiert. Hier läßt sich einmal der Begriff „Spielfreude", den Eisler in der bürgerlichen Musik seiner Zeit nicht akzeptierte[11], sinnvoll anwenden, weil klar ist, wer sich freut und warum gespielt wird. Anders wäre die Orchesterbegleitung insgesamt nicht zu erklären. Die Spielfiguren vermitteln über das ganze Lied die Freude am Kollektiv. Sie knüpfen im Charakter an die traditionellen Blaskapellen an, sind aber auch auf den Text im einzelnen bezogen.

Jeweils nach „die Trommeln werden gerührt" und „der Rote Wedding marschiert" spielen die Trompeten, Klarinetten, Oboen und Flöten ein Motiv, daß als rhythmisch leicht variierter Anfang der „Internationale" zu erkennen ist, beim zweiten Mal einen Ton höher transponiert. Am Anfang des Refrains, nach „Roter Wedding . . .", bringen die Posaunen und Trom-

peten ein signalartiges Triolenmotiv, das gleichzeitig Aufruf- und Begrüßungscharakter hat (vgl. „grüßt euch, Genossen"). Dieses Motiv korrespondiert mit den abwechselnden Duolen und Triolen des Schlagzeugs im letzten Takt der Strophe. Beide Elemente werden im Refrain konstruktiv weiterverwendet, und zwar am dichtesten im Mittelteil des Refrains („schon erglüht die rote Sonne" bzw. „drohend stehen die Faschisten"). Hier überlagern sich die Duolen und Triolen des Schlagzeugs und die Begleitfiguren in Posaune und Trompete mit der Melodie. Das ist nur möglich, weil die Harmonik drei Takte lang auf einer Fläche (Es) stehenbleibt. Der optimistische Charakter der Musik tritt an dieser Stelle wohl am deutlichsten in Erscheinung. Im melodiefreien Takt nach „Horizont" erweitern die Posaunen und Trompeten ihr Triolenmotiv zu einer rhythmisch komplizierten, aber sehr dynamischen Figur, aus der der Schluß des Refrains dann geradezu herausspringt.

Auch im 2. Teil der Strophe, ab „tragen die Wahrheit von Haus zu Haus" bzw. „wird nicht gemeckert", ist der Stillstand der Harmonik Bedingung für reiche Begleitfiguren und Triller in den Holzbläsern. Zusammen mit dem Vorhalt der kleinen None ges in den Mittelstimmen ergibt sich trotz stillstehender Harmonik und Wiederholungen in der Melodie ein Eindruck bohrender Unruhe, der der Funktion dieses Mittelteils im Lied angemessen ist.

Diese Beispiele zeigen die wichtige Rolle der Orchesterbegleitung. Ohne sie bekommt das Lied eigenartig leere Stellen, zu lange Pausen und eine manchmal fast eintönige Melodik.

Oft ruft der Schluß des Liedes Befremden hervor. Der eingeschobene 5/4-Takt zwischen dem zweimaligen „Rot Front" hat nicht nur die Funktion, dem zweiten Mal durch die vorhergehende längere Pause größeren Nachdruck zu verleihen. Er ist auch mit Humor aufzufassen. Daß das zweite „Rot Front" früher erwartet wird, als es tatsächlich eintrifft, läßt manchen Sänger falsch einsetzen und gibt Anlaß zum Lachen. Sollte also jemand im Verlaufe des Liedes entgegen Eislers Sicherheitsmaßnahmen in eine allzu bieder-ernste Stimmung geraten sein, so wird er mit diesem Schluß wieder auf den Boden der Vernunft geholt.

Anmerkungen

1 Heinz Alfred Brockhaus: Hanns Eisler, Leipzig 1961, S. 50.

2 Eberhardt Klemm, Hanns Eisler, Berlin 1973 (Kulturbund der DDR), S. 68.

3 Inge Lammel: Das Arbeiterlied, Ffm 1973, S. 240f.

4 Herbert Kleye: Für Hanns Eisler, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin (DDR) 1964, S. 359.

5 E. Klemm, Hanns Eisler, a. a. O.

6 Sergej Tretjakow, Hanns Eisler, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, a. a. O., S. 119.

7 Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur, in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 78.

8 Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht, Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 121.

Dieses Thema durchzieht Eislers Äußerungen von den ersten Kampfliedern bis zu seinem Spätwerk. Die hier zitierte Stelle ist von 1962 im Zusammenhang mit den „Ernsten Gesängen".

9 I. Lammel: Das Arbeiterlied, a. a. O., S. 172 f.
Lieder der Partei — Das Lied, im Kampf geboren, Heft 10, Leipzig ^{3}1971, S. 80 ff.
10 Ebenda.
11 H. Eisler, Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik, in: Materialien ... a. a. O., S. 192.

„Es war mir nie recht klar, was man eigentlich unter Spielfreudigkeit zu verstehen hat. Soll sich das Publikum freuen, daß der Cellist Müller spielt, oder soll sich der Cellist Müller freuen, daß er spielen darf? Klar ist an der Spielfreudigkeit gewiß eine Schreibart, die Expressives vermeidet, laufende Figurationen bevorzugt und Altmeisterlichkeit durch eine Art dissonanten Schulkontrapunkt vorzutäuschen sucht.

Was bei dieser Spielfreudigkeit vor Freude zittert, ist nur der Zopf, den sich der Komponist wieder aufgebunden hat."

Hartmut Fladt

„Solidaritätslied"

Die erste Fassung des „Solidaritätsliedes" entstand 1931 für den Spielfilm „Kuhle Wampe". Brecht und Eisler gaben dieser konzentrierten Einheit von Text und Musik eine dramaturgisch herausragende Position: der gesamte Schlußteil des Films mit seiner thematischen Substanz „Solidarität" wird vom Lied und einigen seiner Partikel mit bestimmt. Zunächst sind, kontrapunktierend zu Bildern der Produktionssphäre, lediglich instrumentale Motive zu hören; dann wird der Refrain gesungen und gepfiffen; später singen das „Rote Sprachrohr" und Arbeitersportler den Refrain, die Strophen 1 und 2 und den modifizierten abschließenden Refrain; Schluß- und Zielpunkt des Films ist das Lied mit den Strophen 3 und 4, im Off von Chor, Orchester und Solisten (Ernst Busch) ausgeführt. Das offene Ende des Films markiert so die Frage: Wessen Welt ist die Welt?

Seiner Funktion im Film gemäß trägt das „Solidaritätslied" zugleich Züge des Massenliedes (ausgeführt und ausführbar von Tausenden) und der Darbietungsmusik, die einerseits von Tausenden, andererseits differenzierter von Solisten, Chor und Orchester durchs Medium Film für Millionen präsentiert wird. Diese Verlagerung der Akzente ermöglicht Kampfcharakter, Reproduzierbarkeit durch die Rezipierenden ebenso wie einen Lehr- und Bildungscharakter, für den konzentriertes Zuhören unumgänglich ist.

Die Musik und der Refrain dieser ersten Fassung blieben in der späteren, heute selbstverständlichen unverändert. Die Strophen haben noch nicht den hohen Allgemeinheitsgrad der Neufassungen; sie beziehen sich eng auf die Situationen im Film. Die Organisation der Arbeitersportler wird zum Vorbild für weitergehende, von Solidarität getragene Organisationsformen derer, „denen (die Welt) nicht gefällt" (letzter gesprochener Satz des Films). Die letzte Strophe und der den Film abschließende Refrain lauten:

„Denn wir wissen, das ist nur ein/ Tropfen auf den heißen Stein/ Aber damit kann die Sache/ Nicht für uns bereinigt sein. Vorwärts und nicht

vergessen/ Unsre Straße und unser Feld./ Vorwärts und nicht vergessen:/ Wessen Straße ist die Straße/ Wessen Welt ist die Welt?"

Brechts Neufassung des Textes (der genaue Zeitpunkt der Entstehung konnte nicht festgestellt werden) gibt dem Begriff „Solidarität" eine neue, umfassende Bedeutung für alle Unterdrückten aller Länder. Der weit gezogene Bogen beginnt bei den Völkern dieser Erde, ihren Rassen, die, vereint gegen die Unterdrücker, erst den Reichtum der Natur für jeden nutzbar machen werden. Über die Erde, die Völker, Rassen fortschreitend wird konkretisiert: jeder nicht zu den „Herrn" Zählende wird gebraucht; von den Herrschenden errichtete künstliche Grenzen, Zwietracht zwischen Nationen und Gruppen dienen zur Aufrechterhaltung ihrer Herrschaft. Über die Grenzen hinweg wird, so die höchste Konkretionsstufe des Textes, allein das Proletariat vereint jede Tyrannei brechen. Als noch zu verwirklichenden charakterisiert diesen Prozeß der letzte veränderte Refrain: Wessen Morgen ist der Morgen? Wessen Welt ist die Welt?

Lapidarer, prägnanter lassen sich derart grundlegende Aussagen kaum machen. In konzentriert-einfacher, daher kräftiger und massenwirksamer Sprache werden nicht Schlagworte ausgeteilt, sondern stringente, zielbewußte Argumente vorgetragen, immer wieder bekräftigt und vorwärtsgetrieben vom Appell des Refrains. Die sprachlichen Mittel, die formale Anlage sind aus den darzustellenden Inhalten gewonnen, geben andererseits durch ihre Eigengewichtigkeit dem Inhalt eine derartige Akzentuierung, daß sie selbst zu einem inhaltlichen Moment werden. Der Refrain zeichnet sich durch ein irreguläres Gefüge der Zeilenstruktur und der Rhythmik aus, wird so aufrüttelnd und widerborstig: in die „normale" Vierzeiligkeit einmontiert ist das Wiederaufgreifen des „vorwärts, nie vergessen", das dadurch bekräftigt wird. Das Objekt des gesamten Appells erscheint, syntaktisch ungebräuchlich und dadurch besonders hervorgehoben, am Satzende als Ziel: die Solidarität. Wie zu zeigen sein wird, verdichtet die Musik noch diese Wirkung. (Zu vergegenwärtigen ist, wie blaß der Refrain ohne die Einsprengung des erneuten „vorwärts . . ." wirkt: Vorwärts! und nicht vergessen/ worin unsre Stärke besteht!/ Beim Hungern und beim Essen/ . . ./ die Solidarität!)

Die Refrainzeilen sind durchweg dreihebig angelegt, realisieren diese Dreihebigkeit jedoch sehr unterschiedlich: nur die beiden „Vorwärts"-Zeilen beginnen volltaktig, d. h. mit dem Akzent auf der ersten Silbe, die drei restlichen mit dem Auftakt einer Silbe. Unterschiedlich auch die Verhältnisse von Hebungen und Senkungen: Zeile 1 und 2 primär daktylisch, Zeile 3 jambisch, 4 trochäisch, 5 wiederum jambisch. Gegen die drängende Irregularität des Refrains ist die ruhig vorwärtsschreitende Regularität der diskursiven Argumentation in den Strophen gesetzt. Nie wird hier das Prinzip der in Doppelzeilen gegliederten Vierzeiligkeit durchbrochen, nie auch das der vierhebigen Trochäen. Gleichmäßig, fest gefügt, selbstverständlich erreichen die Strophen ihre immer höheren Konkretionsstufen, das Ziel der Einigung und Befreiung aller Proletarier aller Länder. Mittel, Voraussetzung auf diesem Wege ist die Solidarität der Unterdrückten, im Refrain als direkter Appell die Argumente immer wieder unterbrechend und vorantreibend. Der letzte Refrain, in Text und Musik noch bedeutungsvoll verändert, macht aus dem „nicht vergessen" der ersten Zeile „nie", stellt die Frage konkret (2. Zeile, anapästischer Auftakt), die dann formal und inhaltlich eine letzte

Brücke zu den Strophen schlägt; nachdem das Proletariat als potentielle Kraft für eine befreite Zukunft bereits genannt ist (letzte Strophe), wird in den letzten Zeilen des letzten Refrains von allen Singenden, erstmals mit den vierhebigen Trochäen der Strophen, gefragt: Wessen Morgen ist der Morgen? Wessen Welt ist die Welt? Diese Verbindung zur Argumentation der Strophen impliziert die Antwort auf die Frage, macht die Bedingungen zur Verwirklichung dieses „Morgen" deutlich.

Eislers Musik greift die inhaltlichen und formalen Prinzipien des Textes auf, verdeutlicht sie noch, bringt sie auf eine noch höhere Stufe der Einheit von Denken, Fühlen und Handeln, von Argumentation, mitreißendem Agieren und Agitieren. Das Verhältnis Refrain-Strophe wird in der bei Brecht vorgezeichneten Weise in die Musik aufgehoben, in ihr noch verstärkt: im Refrain eine widerborstige, drängende Rhythmik und Metrik, motivische und harmonische Vielfalt in der Einheit — in den Strophen gleichmäßige Periodizität, wenige und regelmäßig gefügte Harmonieebenen, eine weniger gezackte, gleichmäßiger ausschwingende Motivik und Thematik. Die Haltung konzentriertester Prägnanz ist in Text und Musik gleichermaßen verwirklicht. Ausschmückungen, Schnörkel, illustrative Textdarstellungen fehlen vollständig. Das rhythmisch feste Fundament sind gleichmäßig fortschreitende Viertelnoten im instrumentalen Baß, „von fern an Jazzelemente erinnernd, statt derben Zutretens ein elastisches, schwingendes Ausschreiten" [1] verlangend. Metrisch erhalten diese gleichmäßigen Fortschreitungen eine ständig wechselnde Gewichtigkeit, und auch die rhythmische Vielfalt in der melodieführenden Singstimme und den begleitenden Mittelstimmen gibt dem relativen Gleichmaß die federnden, vorwärtstreibenden Impulse. Dazu noch wird das Pulsieren des Basses — besonders im Refrain — dadurch sehr beweglich, daß mit jedem Viertel die Tonhöhe wechselt, Eisler also nicht stampfende Tonrepetitionen, sondern in sich vernünftige Tonfortschreitungen komponierte, die dazu noch verschieden artikuliert sind (vgl. T. 5, 7 und 8). Kontrapunktisch bezogen sind die Baßlinien auf die führende Singstimme; diese Außenstimmen verlaufen vorwiegend in Gegenbewegung und greifen so ein kräftiges, auf Stimmenselbständigkeit (bei gleichzeitiger Abhängigkeit) zielendes Prinzip der tradierten Kontrapunkttechnik auf.

Die beiden ersten Refrainzeilen sind in der Musik — widersprüchlich zum Text — paarig-symmetrisch angelegt. Mit spezifisch musikalischen Mitteln wird der im Text entfaltete Prozeß kontrapunktiert und noch verdichtet: das Ziel des Appellierens im Refrain, die Solidarität, ist auch musikalisch Ziel eines Entwicklungsprozesses auf verschiedenen Ebenen; er gehorcht eigenständigen Prinzipien, verdoppelt nicht schlicht, bleibt aber immer auf den Text bezogen, gerät also nicht gleichgültig verschieden. Das zweitaktige phrygische Modell im Motivik und Harmonik (T. 1 g-moll als VII. Stufe, T. 2 a-moll als I.) wird in T. 3 und 4 variiert wiederaufgegriffen, bildet so ein festes Fundament für veränderndes Fortschreiten. Melodisch charakteristisch ist das Einschließen des Grund- und Zieltons a' von der kleinen Terz b'-g'. (Das E im Baßgang — 4. Viertel von T. 1 und 3 —, vom Akkordtypus sixte ajoutée des g-moll-Klanges, erhält mit seinem Quartsprung zum Grundton A eine gleichzeitig quasi dominantische Funktion.) Zeile 3 (T. 5/6) sequenziert und variiert das Modell von T. 1/2, bringt damit ein erstes Steigerungsmoment. Die kleine Terz, jetzt um einen Ganzton höher angesetzt

(c''-a'), ist nicht mehr wie zuvor kleine Terz eines moll-Dreiklangs, sondern — harmonisch angespannter — Quint plus Sept des subdominantischen Klanges d/f/a/c (T. 5), der regulär in die Dominante E-Dur von a-moll weitergeführt wird (T. 6). Die entwickelnden Varianten innerhalb dieser Sequenzierung des Modells T. 1/2 sind also prinzipiell dreifach: harmonisch anstelle der modalen phrygischen Relation VII—I (g-moll/a-moll) die dur-molltonale Relation Subdominante (bzw. Subdominantparallele) — Dominante; daraus resultierend motivisch der expansivere Quintsprung h'-e' („Essen") statt des Quartsprunges T. 2 („vergessen"); metrisch schließlich werden durch den einmontierten 2/4-Takt die 8 Viertel des Modells auf 6 verkürzt, bewirken so eine Stauung, die zum erneuten „vorwärts" T. 7 (jetzt im Sextsprung erreicht) drängt. Das Kadenzgefälle von T. 5/6 wird nicht regulär in die Tonika aufgelöst; Eisler sequenziert nochmals das Gefüge von T. 5/6, verändert harmonisch und motivisch nichts, weitet allerdings den 2/4-Takt wieder zum 4/4 aus (T. 8), erzielt besonders durch die harmonische Offenheit eine latente Spannung, Erwartung. Der kurzfristigen Auflösung nach a-moll (4. Viertel T. 8, „die") kommt an dieser Stelle nur Durchgangscharakter zu; E-Dur wird mit dem g-moll T. 9 vermittelt. Die phrygische VII. Stufe, die tonalen Relationen des Anfangs wiederaufgreifend, löst sich in T. 10 in die Dur-Tonika A auf. Dieser Zielpunkt des gesamten Refrains, die Grundforderung „Solidarität", erhält sein Gewicht durch vielfache kompositorische Mittel: melodisch ist ein Prozeß stufiger Aufwärtsbewegung zu konstatieren (T. 1, „*Vor*wärts", b'; T. 5, „*Hun*gern", T. 7 „*vor*wärts" c''; T. 9 schließlich als Ziel und Spitzenton des gesamten Liedes das d'' auf „Solidarität", das außerdem durch einen Doppelquartsprung e'-a'-d'' erreicht wird, der die Quart T. 2 — a'/e' — aufgreift und umkehrt); das formale Gefüge weist eine durch die Verkürzung T. 6 modifizierte Periodik auf (4 + 4 Takte), die aber durch den Zielcharakter der Takte 9 und 10 bedeutungsvoll erweitert wird und so eine Singularität erhält, die den Begriff „Solidarität" weiter hervorhebt; harmonisch erfolgt hier erstmals die Auflösung der phrygischen VII. Stufe in die Dur-Tonika; rhythmisch schließlich akzentuieren alle Stimmen, zuvor äußerst unterschiedlich angelegt, gemeinsam zur bekräftigenden Tonrepetition der Singstimme auf d'' nur durchgehende Viertel. Die vorwärtstreibende, aufrüttelnde Faktur in allen textlichen und musikalischen Dimensionen des Refrains bleibt so immer zielgerichtet auf den Grundbegriff „Solidarität".

Diskursiv, gleichmäßig vorwärtsschreitende Regularität zeichnet Text wie Musik der Strophen aus. Gänzlich symmetrisch ist die formale Anlage: (2mal 3) plus (2mal 3) Takte. Der 2. Dreitakter wiederholt den 1. Ton für Ton (nur der Vorhalt b'-a' von T. 3 fehlt in T. 6). Das phrygische melodische Modell beschreibt jetzt eine Kreisbewegung um a', die den Tonraum g'-c'' füllt. Harmonisch folgt jeweils 2 Takten phrygischer IV. Stufe die I. Im Gegensatz zur Viertel um Viertel melodisch fortschreitenden Baßstimme des Refrains zeigen sich im Baß jetzt regelmäßige Tonrepetitionen, die auch den 2. Doppel-Dreitakter bestimmen. An die Stelle des IV-I-Verhältnisses der Takte 1—6 tritt ab T. 7 das Verhältnis 2 Takte phrygische VII als Sextakkord (B im Baß) und sixte ajoutée (e) — ein Takt I. Melodisch wird die Kreisbewegung um a' von T. 1—3 in T. 7 auf e' transponiert und variiert, in T. 9 mit dem Quartsprung zurück zum a' abgeschlossen (vgl. die Quarten

des Refrains); T. 10—12 bringen die phrygische Skala vom g' abwärts bis zum tiefsten Ton des Liedes, a. Mit dem sffz-Schlag im letzten Strophentakt reißt Eisler den musikalischen Prozeß wieder vom lagenmäßigen Tiefpunkt aufwärts zum schroffen Akzent „Vorwärts" des Refrains. Daß die Musik der Strophe insgesamt unspezifischer ist, ergibt sich direkt aus ihrer Funktion im Lied; sie muß 5 verschiedenen Texten gerecht werden, kann also nicht eng wie der Refrain auf Phonetik und Bedeutungen der Worte eingehen. (Auch harmonisch ist Vereinfachung angestrebt: 3 Ebenen — I, IV und VII — anstelle der 5 im Refrain.)

Der letzte Refrain bringt textlich wie musikalisch bedeutungsvolle Veränderungen. So wird nicht nur der 6., sondern bereits der 4. Takt auf 2/4 verkürzt („ge-*stellt*"). Eisler erzielt damit eine weitere vorwärtsdrängende Komprimierung, die noch dadurch unterstrichen wird, daß im Instrumentalbaß erstmals durchlaufende, akzentuierte Achtel erscheinen. Nach T. 7 („Essen") setzt Eisler das im Lied radikalste Montageprinzip ein: an die Stelle der erwarteten Wiederholung der Takte 6 und 7 — wie im ursprünglichen Refrain — tritt nun eine vorgezogene Ausweitung und Variante der zuvor letzten beiden Takte („Solidarität"); es ergibt sich ein scharfer harmonischer Bruch (E-Dur/g-moll)[2], und melodisch ist ein Septsprung zum Spitzenton d'' zu verzeichnen. Der Halbtonschritt d''-cis'' („Solidarität") wird jetzt um die Abwärts-Terz zum Grundton a' erweitert, und beide „konkreten Fragen" treten als feste paarige Einheit auf (2 + 2 Takte). Daß Eisler hier in den vier letzten Takten des Liedes die Substanz der beiden Schlußtakte des bisherigen Refrains („Solidarität") aufgreift und umformt, impliziert die musikalische Antwort auf die gestellten Fragen: nur das solidarische Verhalten aller Unterdrückten aller Länder, an ihrer Spitze das Proletariat, wird erzwingen, daß die Welt, das Morgen die ihren sein werden.

Während in Liedern wie dem „Roten Wedding" und dem „Einheitsfrontlied" — aus sehr verschiedenen Gründen — das vertraute Material vorherrscht, komponierte Eisler im Solidaritätslied eine ganz spezifische Einheit von Besonderem und Vertrautem, von modalen und durmolltonalen Harmonieprogressionen und Motivsegmenten, von singulärem formalem Aufbau und regulärer symmetrischer Periodik. Allen Besonderheiten liegt aber eine weithin gekannte und — nach einem Lernprozeß auch breit reproduzierbare — Substanz durchweg tonaler Materialverhältnisse zugrunde. Verwirklicht ist der Grundgedanke der Einheit von Darbietungskunst und Massenlied, von Beunruhigendem, Drängendem, Schroffem und selbstverständlich-diskursiver Regularität, einmündend in die offene und doch durch das Lied selbst konkret zu beantwortende Frage: Wessen Welt ist die Welt?

Anmerkungen

1 R. Brinkmann, Kompositorische Maßnahmen Eislers, in: Über Musik und Politik, hrsg. v. R. Stephan, = Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd. 10, Mainz 1971, S. 11.

2 Dieser Bruch ist aber im gemeinsamen Zielpunkt wieder aufgehoben: E-Dur wie g-moll sind direkte Vorfunktionen zum Grundton A; das erste dominantisch, das zweite als phrygische VII. Stufe.

Hanns-Werner Heister

„Das Einheitsfrontlied"

1.

Das „Einheitsfrontlied" (EFL) verwirklicht Eislers künstlerisches Ideal des „allgemeingültigen Neuen"[1]; so lange jedenfalls, wie die Einheitsfront oder „Aktionseinheit" der Arbeiterklasse, das „Zusammenwirken von verschiedenen Arbeiterorganisationen (Parteien, Gewerkschaften, Genossenschaften u. a.) im Kampf für die Durchsetzung der gemeinsamen Interessen der Werktätigen, unabhängig von den unterschiedlichen politischen und weltanschaulichen Auffassungen der Mitglieder dieser Organisationen"[2] Kampfaufgabe bleibt, behält auch das EFL aktuelle Funktion und Gültigkeit. Gerade an ihm wird deutlich, daß der spezifische politische Bezug auf die Wirklichkeit der ästhetischen Qualität des Kunstwerks nicht nur nicht Abbruch tut, sondern konstitutiv in sie eingeht und Dauer, Aktualität und Aktualisierbarkeit garantiert. Der funktionale Kontext, die Verwendung in der Tradition der revolutionären Arbeiterbewegung, wächst dem Lied selber als Gehalt zu.

Die historische Situation, auf die das EFL reagiert und auf die es einzuwirken sucht, ist der vorläufige Sieg des Faschismus in Deutschland; es „gehört einer Gruppe von sechs Liedern an, die (. . .) Ende Dezember 1934 in rascher Aufeinanderfolge entstanden"[3]. Unmittelbarer Anlaß für die Entstehung ist Erwin Piscators Bitte — im Auftrag des „Internationalen Musikbüros" — an Brecht, „gemeinsam mit Hanns Eisler ein ‚gutes Einheitsfrontlied' zu schreiben", und zwar zur Vorbereitung auf die I. Internationale Arbeitermusik-Olympiade Pfingsten 1935 in Straßburg[4]. 1948 hat dann Eisler selber versucht, das EFL mit einer Orchesterfassung für veränderte historische Bedingungen zu aktualisieren. Die reicheren instrumentalen[5], formalen (Vor- und Nachspiel) und satztechnischen Mittel (melodische Kontrapunkte zur Singstimme) nehmen den Marschcharakter etwas zurück und verwandeln partiell die „Kampf"- in „Darbietungsmusik". Eislers Absicht, zwei Formen klassischer Dauerhaftigkeit zu vermitteln, hat Brecht so interpretiert: „Seinen widerwillen gegen die vulgarität und primitivität der marschlieder hat er jetzt sublimiert, indem er etwa das einheitsfrontlied *symphonisch* auflöst, d. h. *als volkslied* in strengen musikalischen stücken verwendet."[6]

2.

Die aus der gesellschaftlichen Situation abgeleitete Aufgabe des EFL, die Arbeiterklasse von der Notwendigkeit der Einheitsfront zu überzeugen, bestimmt die gesamte Gedankenführung des Liedes, die als tieferliegende Struktur dann den konkreten Text wie auch die Musik vermittelt; erst durch den „gesungenen Text", als Lied, wird der Zweck erfüllbar. Die „äußere" Funktionsbestimmung ist zugleich „innerer" Gegenstand des Liedes. Die Zeitgleichheit der Entstehung von Text und Musik deutet dabei auf eine unmittelbar gemeinsame Konzeption von Brecht und Eisler hin, die zu einem besonders engen Text-Musik-Verhältnis führt.

Ausgangspunkt des vierstrophigen Liedes sind die einfachen und gemeinsamen Grundinteressen aller Arbeiter, die objektiv zur Einheitsfront drängen und subjektiv im Appell erscheinen. Das EFL geht sogar noch einen Schritt weiter zurück: Subjekt der I. bis III. Strophe ist „der Mensch" allgemein und seine Grundbedürfnisse Nahrung (I)[7], Kleidung und Wohnung (II)[8], schließlich auch Freiheit — weder „Sklaven" unter noch „Herren" über sich (III). Das Subjekt der Befreiung nun ist nicht der „Mensch" schlechthin, sondern der besondere Mensch, der „Prolet" (IV), die Klasse, „die alle Bedingungen der menschlichen Existenz unter der Voraussetzung der sozialen Freiheit organisiert"[9].

Der Gedanke der auf sich selbst angewiesenen Arbeiterklasse ist Allgemeingut der sozialistischen Arbeiterbewegung, auf deren Sprache Brecht mit „Es kann die Befreiung der Arbeiter nur/ das Werk der Arbeiter sein" (IV, 3 + 4) zurückgreift. Dabei kommt er der Diktion nach der Formulierung des „Gothaer Programms" am nächsten; der Sache nach der des „Erfurter Programms" — zumal in der Verschränkung von allgemein menschlicher und klassenmäßig proletarischer Befreiung[10]. Wie der Rekurs aufs Gothaer Programm noch auf eine eng verstandene Einheitsfront der isoliert gesehenen Arbeiterklasse zurückverweist, so der aufs Erfurter voraus auf eine breite antifaschistische Volksfront mit der geeinigten Arbeiterklasse als Kern. Durch die sprachliche Anspielung beruft sich Brecht auf eine gemeinsame Tradition *vor* der Spaltung der Arbeiterbewegung. Ähnliche Bedeutung hat die Anrede „Genosse" im Refrain als sprachliche Gemeinsamkeit von KPD und SPD[11]. Insgesamt verhält sich Brecht zur verbalen Alltagssprache so wie Eisler zur musikalischen; seine Gedichte haben die „Brauchbarkeit" und „Schönheit von Werkzeugen" und sind so, „daß sie aus unserem reinsten heutigen Sprachstoff geschaffen sind, kein Wort in ihnen enthalten ist, das nicht jeder von uns schon einmal verwendet hätte, und jedes einzelne doch im Zusammenhang der Zeilen, Verse und Strophen wie neu geboren an seinem Platz vibriert"[12].

Die logische Struktur der Gesamtanlage, in der sich Allgemeines als „Begründung" zum Besonderen als „Konsequenz" verhält — so Strophe I—III zusammengenommen gegenüber Strophe IV —, prägt sowohl das Verhältnis von Strophe und Refrain wie auch das von 1. und 2. Zeile jeder Strophe. Dabei ist die 1. Zeile in Strophe I—III wortgleich; auf das abstrakt-allgemeine „Und weil . . ." folgt das konkrete, aber ebenfalls relativ allgemeine „drum . . .". An dieses Verhältnis von realem Grund und Folge — das als Begründung und Folgerung erscheint und syntaktisch einen abgeschlossenen Satz bildet, schließt sich in 3. und 4. Zeile in Form einer Negativaussage eine Behauptung an („Es macht . . . nicht"), die, evident, nochmals das schon in Zeile 1 und 2 Gesagte konkretisiert. Der verbal expliziten Negation in den Strophen I—III entspricht in der IV. eine durch „nur" angedeutete implizite, wie sie etwa die „Internationale" als Modell ausprägt: „Es rettet uns kein höh'res Wesen", „nur" „wir selber". (II, 1 und 4) — Diese Negation ist Argumentation gegen den Faschismus, dessen Propaganda als „Geschwätz" erscheint. Angespielt wird auf das „Arbeitsbeschaffungsprogramm" und auf die Kriegsvorbereitungen, die Verbindung von „Geschwätz" und „Trommeln dazu", die alle die Grundbedürfnisse „negieren"[13].

Während Strophe I und II durch gleichen Beginn von 2. und 3. Zeile enger zusammengeschlossen sind, bleibt, ihrer Überleitungsfunktion entsprechend, das Satzsubjekt der III. Strophe („der Mensch") für alle Zeilen dasselbe („Er will . . . nicht"). Auch diese These richtet sich gegen die faschistische Propaganda und Praxis, die gerade Herrschaft und Knechtschaft als richtig und „natürlich" proklamieren: dieser Negation des menschlichen Wesens antwortet die „kommunistische" Berufung auf das richtige gesellschaftliche Wesen des Menschen, auf das, was der Mensch als Mensch „ist", seine „Natur"[14].

Als den Weg zur Verwirklichung des menschlichen Wesens und zur wirklichen Befreiung gibt das EFL die Einheitsfront an: So wird „der Mensch" von Strophe I—III im Refrain — als Antizipation der Schlußstrophe — konkretisiert zum angesprochenen „Genosse" und „Arbeiter". Gibt das „drum . . ." der 2. Zeile eine Tatsachen-Folgerung an, so das „Drum" im Refrain eine imperativisch-politische Konsequenz. Die 2. Refrainzeile ist einmal eine verbal nur implizite zusätzliche Begründung für den Imperativ der 1., setzt aber zugleich durch die Behauptungsform das Sollen als Sein. Sie leitet so über zur 3. Zeile, die nun nochmals — auch verbal ausgeführt — appelliert („Reih dich ein") und dann auch den Zentralbegriff der „Arbeitereinheitsfront" exponiert. Erst mit einer nochmaligen Begründung („weil du auch . . .") schließt dann das Ganze. — Dieses sehr sorgfältige Begründen und Argumentieren ist zwar durch die historische Notsituation bedingt, macht aber das EFL in seiner strengen Logizität zu einem Vorbild politischer Kunst überhaupt. Wenn im durch die Musik verstärkten ästhetischen Vorschein das Sollen schon als Sein erscheint, so unterscheidet sich die realistische Widerspiegelung von bloßem „wishful thinking" dadurch, daß sie, von Ansätzen in der Wirklichkeit selber ausgehend, zugleich aktiv auf deren volle Realisierung als erst herzustellende dringt; von subjektivistischem Dezisionismus und objektivistischem Fatalismus ist das EFL gleichweit entfernt.

3.

Der „Volksverbundenheit" von Inhalt und Anlage des Liedes entspricht die „volkstümliche" Form: Dem Reimschema wie dem Metrum nach folgen Strophe und Refrain des EFL jeweils dem Modell der „Chevy-Chase-Strophe"[15]; Teil jenes der „zweiten Kultur" entsprungenen und durch die „erste" vermittelten „Erbes", das für die Arbeiterbewegung wirksam gemacht wird. Die „Wahl" dieses Formmodells ist nicht sekundäre „Folge" des Inhalts, sondern greift, bereits konzeptionell vermittelt, aktiv in dessen Strukturierung ein; umgekehrt wird das „Schema" selber sowohl variiert wie sinn- und zweckentsprechend zugespitzt. — So setzt die Gleichheit der Form von Strophe und Refrain die gedankliche Einheit um. Im Schema a b Ox b/ Oy a Oz a′ (x, y und z sind „Waisen" ohne reimensprechende Zeile) läßt sich der — anfangs scheinbar isolierte — „identische Reim" (a-a) auf „ist" als Verweis auf die inhaltlich zwingende Konsequenz von Menschsein und Teilnahme an der Einheitsfront, von Subjekt und Modalität („Platz . . . ist") interpretieren; der Reim a′ schließlich bindet rückwirkend die Begründung „Arbeiter bist" an die Konkretion „Genosse" und „Mensch".

Wenn Brecht seine geschliffenen Gedanken plebejisch-ungehobelt, kunstvoll mit stolpernder Metrik und unbeholfenen Reimen formuliert, so erfordert das kompensierende „Vertonung": in Zahl und Anordnung der Hebungen, in Pausen und sogar metrisch-rhythmischen Synkopen ist taktmäßige Regulierung gewissermaßen „negativ", aussparend mitgedacht. Wie metrische „Freiheit" und Strophenprinzip des Gedichts, so ist die musikalische Gestaltung mit ihrer metrischen und formalen Regularität, ihrem Bau als im Prinzip unvariiertes Strophenlied plus Refrain volkstümlich; das EFL spricht hierin die Sprache des klassischen Kunst- und Volkslieds.

Weil jedes Wort wichtig ist, wird praktisch jede Silbe, spruchhaft, vertont; melismaähnliche Wendungen finden sich nur in den Zeilenschlüssen (T. 3, 7 und 11; eigentlich melismatisch ist sogar nur der Schluß der I. Strophe). Die Differenz von Hebung und Senkung tritt in dem kompositorisch ernstgenommenen Viervierteltakt zurück; ohne jede rhythmische Brechung hält die Klavierstimme die vier Viertelschläge durchgängig fest. Das EFL spricht nachdrücklich und einprägsam wie eine programmatische Massenrede.[15a] Der Deutlichkeit dient schließlich auch das Tempo: die Angabe „Mäßige Viertel (Nicht schleppen, nicht eilen)" kehrt das Prinzip des Maßes hervor, das auch andere Momente des Tonsatzes bestimmt. Als Mäßigung wendet es Eisler in den autographen Vortragsanweisungen zur Orchesterfassung von 1948 polemisch gegen einen pseudoproletarischen, aber auch gegen einen allzu feierlichen Vortragsgestus: „Dieses Lied soll sehr einfach gesungen werden./ Kein Brüllen, kein falsches militantes Geschrei! ! !/ Nicht zu rasch! Nicht zu langsam!" [16] Der Marschcharakter ist so mehr Gattungshintergrund und Moment des Inhalts als unmittelbare Gebrauchsbestimmung des „Auf den Straßen zu singen", zu deren Realisierung ja auch zur Zeit der Entstehung des EFL kaum eine Chance bestand; desto deutlicher treten „Darbietungscharakter" und ideelle Gestaltung von „Einreihen" und kollektivem Zug hervor.

4.

Leitende Kategorien der funktionalen und semantischen Konzeption, des Inhalts und der konkreten textlichen Ausprägung wie der musikalischen Gestaltung sind Allgemeingültigkeit, Gleichgewicht und „Einheitlichkeit". Eisler drängt grundlegende semantische und syntaktische Möglichkeiten der tonalen Idiomatik auf kleinstem Raum zusammen, als wollte er seiner Klasse wie auch seinen Kollegen zeigen, was aus der traditionellen musikalischen Gemeinsprache herauszuholen und wie mit ihr umzugehen sei. Die Verdopplung des Adressatenkreises nimmt gewissermaßen Momente der Volksfrontstrategie vorweg. Eislers Bewußtheit im Umgang mit der tonalen Musiksprache — die selbst nicht einmal die Grenze des objektiven semantischen Gehalts bestimmen würde — ist durchaus hoch zu veranschlagen. Die Analyse kann insofern mit bewußten semantischen Setzungen auch dort rechnen, wo manches schon in der „Automatik" von Tonsystem, Material und Tonsprache begründet scheint. Fast ließe sich behaupten, daß Eisler hier nicht nur in der „harmonischen Tonalität", sondern auch mit ihr komponiert und schließlich sogar sie selber kompositorisch thematisiert habe. Statt sich vom und im geläufigen Sprachsystem treiben zu lassen, eignet sich Eisler das Selbstverständliche, bei dem man sich schon nichts mehr dachte, aktiv an.

Er rekonstruiert potentielle Bedeutungen des Idioms oder prägt ihm neue auf. Dabei operiert er nicht primär mit vorgegebenen, vokabelähnlichen Bausteinen; den Wörtern und Begriffen äquivalente musikalische Zeichen werden vielmehr erst im Prozeß des Liedes selbst bedeutsam. Der Text dient dabei als Instrument eindeutiger semantischer Setzung. Die Logizität des Gedankengangs macht sprechend, was — wie die Verbindung von Dominante und Tonika, der Quartauftakt u. a. — oft genug bloßes Material und syntaktisches Schaltelement ist. Bevorzugt kodiert werden zentrale Begriffe und Gedankengänge: der hier entscheidende Begriff überhaupt, die „Arbeiter-Einheitsfront", und die Logik der vom Text denotierten und konkretisierten Beziehung von Begründung und Folgerung.

Allgemeinverständlichkeit und -verbindlichkeit als Qualität der formalen und materialen musiksprachlichen Mittel werden selber zu einem Moment des Inhalts. Das melodische und harmonische Material ist stärker als bei den beiden andern hier analysierten Kampfliedern von volksliedhafter funktionsharmonischer Idiomatik geprägt; es geht allerdings mit sechs harmonischen Funktionen und einem außerordentlichen Reichtum an Akkordformen (Ausdruck auch einer relativen Selbständigkeit der Klavierbegleitung) über das traditionelle Volkslied hinaus. Die motivisch-melodische Substanz aber hält mit den einfachsten und gewöhnlichsten Elementen dieser Idiomatik haus. Zentraler Tonraum ist die Septe von e bis d'; auf- oder absteigende Tonleiter in diesem Raum (mit einem Terzgerüst als Zelle), melodische Verwendung des Tonikadreiklangs (aufwärts oder abwärts) und der Auftakt (in verschiedener intervallischer Konkretion) bilden die Grundsubstanz; nur ein einziger Melodieschritt ist nicht leitereigen, sondern chromatisch. Eine Vielfalt von direkten und indirekten, formalen und inhaltlichen Beziehungen kompensiert die Einfachheit dieser Grundelemente.

Auf Übersichtlichkeit, Deutlichkeit und Einprägsamkeit zielt die formale Disposition. Sie folgt in Gesamtbau und Satzbau der Anlage des Textes. Strophe und Refrain sind, fast übertrieben „regulär", genau gleichlang. Zwei in sich geschlossene, jeweils kadenzierend in die Tonika einmündende Achttakter bilden die zweiteilige Liedform. Ihre innere Gliederung folgt in der Abweichung vom klassischen „normativen" Modell der Periode der gedanklichen Logik, die wiederum durch die syntaktischen Gefüge des Textes vermittelt ist. Dessen Versstruktur ist im Grundmodell zusammenhängender Zweitakter aufbewahrt.

Die Strophe exponiert die motivische Substanz, der Refrain resümiert sie als „entwickelnde Variation". Ihr jeweiliger Bau und ihre formale Beziehung unterliegt dem Prinzip des Gleichgewichts von Kontrastierendem. Veranlaßt durch die Syntax beider Formteile, zielt der Unterschied auch auf eine Ökonomie der Rezeption: Einfacher kann die Strophe sein, weil sich, kompensierend, Text und Inhalt verändern; weil sein Text gleichbleibt, ist der Refrain komplizierter gebaut. Die übergeordnete Architektonik schließlich balanciert einfache Anlage — (2 + 2) + 4 Takte — und kompliziertere — [(1 + 1) + 2] + (2 + 2) Takte — aus.

Die für alle Texte gleiche logische Grundstruktur ermöglicht eine besonders enge und schlüssige Beziehung von verbalem und musikalischem Zeichensystem; neue, für diverse Inhalte oder Funktionen adaptierte Texte einfach zu „unterlegen", wäre nur unter Verstoß gegen diese Spezifik des EFL und

gegen musikalische Logik überhaupt möglich[17]. Was dem EFL so an pragmatischer Aktualisierbarkeit verlorengeht, gewinnt es an Dauerhaftigkeit.

Wesentlich ist die Form des EFL Form eines politisch-ideologischen und musikalischen Inhalts; ihr technisch-kompositorisches Prinzip dient dazu, Spannung und Lösung, noch nicht Übereinstimmendes und notwendige Übereinstimmung sichtbar und einleuchtend zu machen: disponiert werden musikalisch vergegenständlichte Bedeutungen, nicht bloß Material. Da das große Thema der Einheitsfront im Rahmen der kleinstmöglichen Form verhandelt wird, ist nahezu jeder Ton wichtig. Das nötigt die Analyse zu Präzision und Ausführlichkeit, die pedantisch scheinen mögen[18], den Leser zu zeitaufwendiger Konzentration; nachprüfbar sind die Ergebnisse anhand des Notentextes.

5.

Schon der erste Zweitakter exponiert die motivische Grundsubstanz des EFL (mit Ausnahme der melodischen Umschreibung des Tonika-Akkords); das Wesentliche, aus dem heraus sich das andere entfaltet, ist damit bereits einmal gesagt. Technisch stellt Eisler mit dieser lakonischen, mottohaften Zelle das Modell für die anderen Zweitakter auf: die jeweils ersten Takte bilden den Kopf, die zweiten ein kadenzierendes Implikat. Die begriffliche Relation von 1. und 2. Textzeile als Begründung und Folgerung erscheint musikalisch als „Aufstellung" und „Antwort"; zwischen den als „Vorder"- und „Nachsatz" symmetrisch korrespondierenden Satzteilen stellt die harmonische Logik von Halb- und Ganzschluß eine besonders einfache, allgemeine und enge Verbindung her (t -D/D -t) T. 1—4. Die harmonisch funktionelle Relation ist melodisch Substanzgleichheit. Denn der zweite Zweitakter sequenziert den ersten mit einer veränderten melodischen Kadenz. — Im 3. Takt wird die vorher eher statische Musik (gleichbleibender Baß je Takt; durchgängig Viertel mit Ausnahme der IV. Strophe) bewegter: wechselnde Akkordformen der Dominante und je nach Strophe verschiedene rhythmische Brechung mit dem Gestus des Hartnäckigen setzen, vermittelt durch größere Wortfülle, die reichere Konkretion der 2. Textzeile um; der 4. Takt schließt, ausgleichend, nur relativ ab.

Diesen ersten Abschnitt des Achttaktgefüges ergänzt kontrastierend der zweite (T. 5—8): setzt jener zweimal von unten an, so ist dieser ein weitgespannter, durchgehender melodischer Bogen mit Umkehrung der Bewegungsrichtung (statt H/e-h: h-e). Die ganze Strophe gipfelt in einer nachdrücklichen, durch einen Akzent noch unterstrichenen Synkope (T. 7); durch einen Quartsprung vermittelt (abgesehen von den Auftakten das größte Intervall innerhalb der Melodiezeilen), drängt diese „rhythmische Dissonanz" über den harmonischen und formalen Schluß hinaus noch weiter. Neben ihrem spezifischen Sinn hat die Synkope hier (wie in T. 11), als Element des „undeutschen", internationalistischen „Jazz" dem „Nationalsozialismus" verdächtig, eine antifaschistische Spitze. — Erst die beiden Viertakter zusammen sind ein ausbalanciertes Ganzes; Eisler baut die Strophe nach dem Formprinzip von Stollen-Stollen-Abgesang, und paßt es in die Achttaktperiode ein. Der syntaktische, motivische und gestische Kontrast der Viertakter bildet den semantischen Unterschied von Aussage und Negativaussage nach:

statt „so ist es, nicht anders" heißt es musikalisch „das ist so/ umgekehrt ist es so, und es muß noch etwas folgen".

Für die Beziehung von Strophe und folgendem Refrain macht Eisler das durchgängige, syntaktisch Zusammenhang und Einheit herstellende Bauelement der Auftakte in spezifischer Weise bedeutsam. Bereits der Text exponiert mit dem stabilen Anfangselement „Und weil . . ." für alle Strophen den Beginn als Schlußglied einer vorgängigen Kette von Argumenten, wodurch diese letzte desto selbstverständlicher und zwingender schon als Zusammenfassung im Sinne etwa des „und überhaupt" auftritt, und damit, obwohl verbal begründend, schon auf Konsequenzen vorausweist. Der Refrain zieht sie als Summe politischer Erfahrung.

Die Musik nun setzt mit dem Quartsprung aufwärts (T. 1) begründenden Beginn und appellierende Konsequenz ineins. Obwohl ein Allerweltselement, ist dieser Quartsprung, kontextabhängig, eine vorgegebene begriffsähnliche Intonation mit dem Bedeutungsfeld von „Anheben" und „Aufruf" („Marseillaise" und „Internationale" z. B. fangen so an). Der folgende Quintsprung (T. 3), technisch eine nachdrückliche Variante, macht (wie schon die Substanzgleichheit beider Zweitakter) vollends auf solche Übereinstimmung aufmerksam; als musikalische „Sequenz" erscheint die logisch-politische Konsequenz.

„Umgekehrt" beginnt der Refrain mit einem an sich schon ungewöhnlichen Quartsprung abwärts; Melodik wie Harmonik fallen, gewissermaßen bestätigend, von der Subdominante in die Tonika hinein; zudem erhält das „Drum" des Auftakts einen Akzent (T. 9). Unmittelbar darauf „sequenziert" ein melodisch schwieriger, zu Aufmerksamkeit nötigender Tritonussprung abwärts als steigernde Wiederholung (Subdominante-Dominante, T. 10). — Außerdem aber verwandelt Eisler die verbal und musikalisch diskursive Abfolge mit einem dialektischen Kunstgriff in musikalische Simultaneität: mit dem Quartfall (T. 9) koppelt er als Baßkontrapunkt in der Klavierstimme den Quartsprung aufwärts (und entsprechend einen Tritonus aufwärts T. 10; also a-e + A-d und c-fis + A-dis). Musikalisch Anhebendes „Und weil-drum braucht" und Schließendes „Drum links/drum links" fallen also verschränkt zusammen[19]. „Aktivierend" wirkt solche Kampfmusik nicht schlechthin, als Stimulus eines Reiz-Reaktions-Schemas, sondern als realistische, abbildende wie appellierende Widerspiegelung. Indem sie auch musikalisch diskutiert, überzeugt sie; je schlagender die Argumentation, desto zwingender der Appell.

Abschließend bleibt zu zeigen, zu was das Lied aufruft und wie es musikalisch die Einheitsfront beim Namen ruft. Für den nachgetragenen Relativsatz (T. 11 f.) verwendet Eisler die Substanz von T. 5 f. wieder und rückt damit den melodischen Höhepunkt des Refrains um zwei Takte nach vorn. Er fällt, durch eine Synkope auf dem Spitzenton (d') zusätzlich akzentuiert, auf das wichtige Wort „Genosse"; diesem redet auch die Musik, den Tonfall der natürlichen Sprache überhöhend, dringlich zu. — Harmonisch wie melodisch bleibt auch dieser Zweitakter offen. Zur Tonika auf „-einheitsfront" am Ende des nächsten Zweitakters (T. 14) leitet die beibehaltene sub-dominantische Harmonik über, die aber nun in chromatisch abwärtsschreitende Bewegung gerät (T. 13)[20]. Aufruf zum Einreihen und harmonisch realisierte Vorwärtsbewegung werden so gleichgesetzt, als würde die Einheitsfront, die

das EFL propagiert, schon marschieren; nur hier treten bei der zweiten und vierten Zählzeit (T. 13) die typischen Marschpunktierungen auf. Das damit etablierte rhythmische Muster des Daktylus (1 Viertel + 2 Achtel) bindet auch diese Melodik an die der Strophe zurück; das entscheidende Wort ist „Arbeiter" (T. 13; vgl. T. 15). Die Umkehrung des Musters in den anapästischen Auftakten des Refrains verknüpft appellierend das Sein und das daher erforderliche Handeln als Arbeiter[21]. — Das, worauf dieser durch verschiedene musikalische Mittel wie etwa die dreimalige Wiederholung des Spitzentons als besonders hervorgehobene Takt so nachdrücklich aufmerksam macht, erscheint in Musik und Text des nächsten Taktes (T. 14). Eisler setzt hier den Tonika-Akkord, melodisch ausgeschritten, als musikalisches Zeichenäquivalent der „-einheitsfront" (h-e-g). Diese Deutung wird erhärtet durch den — eher strukturellen als direkt substanziellen — Bezug von T. 13 f. auf T. 7 f., wo dieselbe melodische Wendung zu „(das Werk der) Arbeiter/ sein" steht (IV. Strophe). (Daß nur in der IV. Strophe von den „Arbeitern" die Rede ist, ist kein Einwand, sondern eher eine Bestätigung: Die Einheitsfront „ist" auch musikalisch so selbstverständlich „das Werk der Arbeiter", wie sie die Negation des in den vorhergehenden Strophen Negierten ist.) Den Grundgedanken der „Einheit" wiederholt auch, fast beschwörend, das nachklappende, zäsurüberbrückende Motiv in der Oberstimme der Klavierbegleitung (h'-h'-g', T. 14)[22]. Diesen Gedanken bringt auch der letzte Zweitakter (T. 15 f.) musikalisch mehrfach zur sinnlichen Evidenz, wie er überhaupt die grundlegenden motivischen Bauelemente als eine Art Resümee im Resümee des Refrains zusammenfaßt und damit den Bogen zum exponierenden ersten Zweitakter spannt. Das „weil du auch" (e-g-h) umschreibt ebenfalls den Tonikadreiklang; Konsequenz („-einheitsfront") und Begründung werden dabei als Umkehrung der melodischen Bewegungsrichtung (wie schon im durch die Auftakte vermittelten Verhältnis von Strophe und Refrain) eng zusammengezogen. Außerdem ist das tragende Intervallgerüst der beiden letzten Takte wieder der Tonikadreiklang (h-g/e). Nimmt man schließlich noch an, daß die drei tonikalen Akkordschläge auf „Ein-heits-front" (T. 14) nochmals ein rhythmisch-harmonisches Modell etablieren, so spräche auch der Klaviersatz und der Bau der einzelnen Sätze (Auftakt + 3 Viertel als Zelle) immer wieder von der Einheitsfront.

6.

Musikalisch umgesetzt wird also nicht nur die Logik der Beziehungen zwischen Menschsein, Arbeiterklasse und Einheitsfront. Melodisch-harmonisch Substanzielles scheint vielmehr selber zum Zeichenäquivalent der Einheitsfront zu werden: was politisch Ausgangspunkt und eine der „breitesten Lösungen" „für die dringendsten Schwierigkeiten"[23] ist, ist entsprechend musikalisch das Grundlegende im vorgegebenen Idiom der funktionsharmonischen Tonalität. — Zielbewußt verwendet Eisler musikalischen Satzbau und formale Disposition der motivischen Substanz, harmonische Spannungs-Lösungs-Verläufe und die Semantisierung der tonalen Idiomatik überhaupt zur Darstellung des politisch Notwendigen.

Die „Einfachheit" des Eislerschen Kampf- und Massenliedes (und nicht nur des EFL allein) ist also nicht nur „kunstvoll", sondern besteht eigentlich nur scheinbar; es ist auch nicht, mit „demagogischen" Hintergedanken,

kunstvoll einfach, um wirksam zu werden. Dauerhaft wirksam wird es vielmehr durch logisch-musikalische Stringenz und Überzeugungskraft; auch wenn sie erst durch detaillierte Analyse explizit zu machen ist, grundiert sie doch schon die praktisch-ästhetische Aneignung. — Durch besondere Stimmigkeit von Gedanklichkeit, Gestaltung und Realitätsbezug wird das EFL zu einem Prototyp der „einmaligen Gesamtform", von der G. Mayer spricht[24], in seiner revolutionären Klassizität kaum überbietbar oder wiederholbar. Als ein Muster sozialistisch-realistischer Musik nützt es dem Kampf und der Bildung der Arbeiterklasse (wie auch etwa der musikalischen Fachleute) und gewinnt so dauerhafte Aktualität: „*Das* hält sich, als ob es gestern komponiert wurde."[25]

Anmerkungen

1 H. Eisler, Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationele Arbeitermusikolympiade in Strasbourg (1935), Ges. Werke, III/1, S. 297.

2 Sachwörterbuch der Geschichte Deutschlands und der deutschen Arbeiterbewegung, Art. „Aktionseinheit", Berlin/DDR 1970, S. 29 f.

3 Lieder gegen Faschismus und Krieg, Hofmeister-Sammlung Heft 4, S. 14 f.

4 I. Lammel: Das Arbeiterlied, Leipzig 1970, S. 244.

5 Die Orchesterbesetzung (2 Fl., 2. Ob., 2 Kl., 2 Fg., 4 Hrn., 2 Trp., Schlz., Streichquintett und Klav. ad lib.) entspricht wie die ursprüngliche Klavierfassung den Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen, auf die jeweils abgezielt ist. Die Zahl der Violinen (die Brecht nicht leiden konnte) hat Eisler sogar noch von 7 und 6 auf 8 und 7 erhöht. — Faks. der ersten Partiturseite im Sonderheft Hanns Eisler, Sinn und Form 1964, 202. Dort heißt es dann auch: „Die Partitur bitte ich mir aufzuheben. Ich brauche sie für/ *andere Länder.*" — Für die Vermittlung der gedruckten Partitur danke ich Dr. Jürgen Mainka.

Die Orchesterfassung auf der Platte: Eisler, Lieder mit Ernst Busch (Nova 8 85004); eine Bearbeitung für Blasorchester (H. H. Hunger) auf: 100 Jahre deutsches Arbeiterlied (Eterna 8 10 015-016). — Die Analyse bezieht sich im folgenden auf den Notentext in: Hanns Eisler, Ausgew. Lieder V (Lieder, Balladen, Chansons für Gesang und Klavier), VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, S. 26 f.

6 B. Brecht, Arbeitsjournal, Hrsg. Werner Hecht, Raubdr. o. O., o. J., Nr. 883 (29. 12. 1948), S. 407. (Hervorhebungen HWH).

7 Gegenüber der Formulierung „will er was zu essen" (I, 2) — so Brecht-WW Bd. 9, S. 652 f. — scheint das „braucht . . ." besser, da es den Aspekt des Bedürfnisses deutlicher macht und durch Kontrast dem „er will . . ." (III, 3) korrespondiert.

8 In Brecht-WW Bd. 9, S. 652 f. wie auch auf der Buschaufnahme des EFL fehlt die II. Strophe: das „auch noch" (II, 2) weist darauf hin, daß sie wohl später interpoliert wurde. Bei gleicher Logizität des Ganges vom Grundbedürfnis über das Bedürfnis nach Freiheit zur Methode der Befreiung in der dreistrophigen Anlage entfaltet doch die vierstrophige die Konkretion reicher.

9 K. Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, MEW 1, S. 390. — Deren Allgemeinheit gleicht die Gedankenführung des EFL auch in der Auffassung des Proletariats als der Klasse, die „nur durch die völlige *Wiedergewinnung des Menschen* sich selbst gewinnen kann" (ebd.).

10 „Die Befreiung der Arbeit muß das Werk der Arbeiterklasse sein, der gegenüber alle anderen Klassen nur eine reaktionäre Masse sind." (Gothaer Programm); in: Revolutionäre deutsche Parteiprogramme. Vom Kommunistischen Manifest bis zum

Programm des Sozialismus, Hg. u. Einl. Lothar Berthold und Ernst Diehl, Berlin/DDR ³1967 (¹1964), S. 47. — „Diese gesellschaftliche Umwandlung bedeutet die Befreiung nicht nur des Proletariats, sondern des gesamten Menschengeschlechts (...). Aber sie kann nur das Werk der Arbeiterklasse sein, weil alle anderen Klassen (...) auf dem Boden des Privateigentums an Produktionsmitteln stehen (...)." (Erfurter Programm a. a. O., S. 83.)

11 Auch dieses Erbe noch loszuwerden hat erst die SPD der BRD versucht. — Ausführlich Herbert Bartholmes, Bruder, Bürger, Freund, Genosse und andere Wörter der sozialistischen Terminologie. Wortgeschichtliche Beiträge. (Göteborger Germanistische Forschungen Bd. 11), Wuppertal-Barmen 1970, S. 175—222.

12 Arnold Zweig (1934), zit. nach W. Hecht, H.-J. Bunge und K. Rülicke-Weiler, Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk (Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Reihe), Berlin/DDR 1969, S. 109.

13 Das damals allgemeinverständliche Bild von Hitler als „Trommler" des Großkapitals — auch in Brechts politischer Metaphorik geläufig — wird hier zu konkreter antifaschistischer wie antikapitalistischer Allgemeinheit erhoben.

Brechts kunstvolle Formulierungen heben am „Immergleichen" das immer noch Richtige hervor. Vgl. z. B. die — selber auf Lenins „Brot und Frieden" zurückgehende — Parole „Für Frieden, Freiheit und Brot!" des Volksfrontaufrufs Dezember 1936 (Paris) nach: Sachwörterbuch Geschichte, a. a. O., S. 749.

14 Eisler selber stellt das EFL in den Zusammenhang solcher Argumentation, die der mit idealistischen Versatzstücken operierenden Propaganda des Faschismus die materialistische Analyse von dessen Realität entgegengesetzt, die nämlich, „daß dem Arbeiter jedes Recht geraubt wurde (...) und daß Hunger, Inflation und Krieg drohen." Hanns Eisler, Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland (1935), in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 94.

15 Vgl. Art. „Chevy-Chase-Strophe", in: G. v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 4. (verb. u. erw.) Aufl. Stuttgart 1964 (¹1955), S. 99. 15a S.o. S. 135

16 Partitur-Faks. in Sonderheft H. Eisler, Sinn und Form 1964, S. 202.

17 Das wird von einer Umarbeitung für spezifische Zwecke und Situationen des antifaschistischen Kampfs eher bestätigt. 1943 schrieb Sch. Katscherginski im Wilnaer Ghetto einen jiddischen Text, „Zu ejns, zwej, drej", auf die Melodie des EFL. Dafür wird nun die Melodik nicht einfach übernommen, sondern sinngemäß verändert: sie vernachlässigt semantische Finessen vor allem der Auftakte; die fast durchgängige Synkopierung nimmt das nachdrückliche Reden des EFL etwas zurück. Andrerseits ist die Logik des Gedankengangs in den vier (!) Strophen ähnlich, und ähnlich ist auch der antifaschistische Gehalt. Gleich ist schließlich sogar das Prinzip der formalen Balance: da z. T. auch der Text im Refrain wechselt, wird dieser wiederholt bei jeder Strophe. All das zeigt, daß die beliebte bürgerliche These von der semantischen und damit politischen Neutralität der Abstraktion „Musik als solche" kaum haltbar ist. — Text und Noten der Umarbeitung in: Es brennt, Brüder, es brennt. Jiddische Lieder, Hg. L. Jaldati u. E. Rebling, Berlin (¹1966) ²1969, S. 244 f. (Noten) u. S. 182—185 (Text).

18 Die Analyse braucht wesentlich mehr Worte, als die Musik Töne hat, und mehr Zeit als der Komponist zum Komponieren: S. H. Goldschmidt, Die Cavatina des Figaro, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 1973, H. 3, S. 204.

19 Solche semantische Differenzierungen gehen — wie bei der Analyse des RW ausgeführt — beim Zurechtsingen oder bei allzu einfacher „gebrauchsmusikalischer" Adaption verloren. S. z. B. J. Lammel, Arbeiterlied, a. a. O., S. 186, EFL T. 9 f.

20 Faßt man die harmonische Dimension hier als symbolischen Zeichenkomplex für „räumliche" und begriffliche Vorstellungen auf, so wäre mit der Subdominante T. 12 f. der „Platz" noch nicht ganz „gefunden"; die konkrete Bestimmung des richtigen Platzes, die „Einheitsfront", folgt erst auf der Tonika. Die rückbezügliche

Zwischendominant zur Subdominant (T. 13. 4) würde nochmals den logischen Zusammenhang von „Arbeiter", „einreihen" und richtigem „Platz" „erläutern" und zugleich auf die „-einheitsfront" vorverweisen, insofern nämlich diese Zwischendominante akkordlich nichts anderes als die Molltonika mit Durterz ist.

21 Die rhythmische Identität und melodisch-gestische Ähnlichkeit der drei Auftakte „wo dein/Platz" — „Reih' dich/ein" — „weil du/auch" macht den engen Zusammenhang dieser drei gedanklichen Glieder des Refrains auch sinnlich evident.

22 Das erscheint sowohl beabsichtigt wie semantisch eindeutig. Denn 1. weicht hier die Klavierstimme von der Unisonoführung mit der Singstimme ab, und 2. ist das h' Dissonanz zum Baß, also nicht automatisches Implikat der Harmonik. Man mag schließlich auch noch den Quintfall im Baß semantisch als verkürzte Darstellung der „-ein . . . front" auffassen (g-g-C, T. 14).

23 So zwei Bestimmungen aus Brechts berühmter Realismus-Definition. B. Brecht, Über Realismus, Frankf./M. 1971, S. 70.

24 G. Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, 1973, H. 1/2, S. 15.

25 N. Notowicz, Gespräche mit H. Eisler, Berlin 1971, S. 170.

Hubert Kolland

„Auf den Straßen zu singen"

„Der ‚Kälbermarsch', eine böse Umtextierung des Horst-Wessel-Liedes... durch Brecht, musikalisch verändert von Hanns Eisler, läßt einem ergrauten Braunhemd, wenn die historische Aufnahme nur genug rauscht und der Text nicht erkennbar ist, noch immer den Kragen freudig flattern"[1]. Sieht man von der Frage ab, warum die Umtextierung des Horst-Wessel-Liedes „eine böse" sein soll, so bleibt als Inhalt des Zitats der Versuch, wieder einmal aus wenigen, sehr äußerlichen Ähnlichkeiten die Gleichung rot = braun aufzustellen. Sie basiert auf der Voraussetzung: „. . . wenn die historische Aufnahme nur genug rauscht und der Text nicht erkennbar ist". Das Sprichwort „in der Nacht sind alle Katzen grau" fungiert hier als erkenntnistheoretisches Versatzstück. Musikalisch gewendet, ließe sich daraus folgern, daß — wenn man bei gewöhnlichen Dreiklängen die Terzen überhört — Dur und Moll gleich sind. Aber auf die kommt es in diesem Fall halt an. Dieses indirekte Plädoyer für musikalischen Analphabetismus — obendrein in einer renommierten bürgerlichen Zeitung —, der sonst verbal so heftig gegeißelt wird, verletzt und verrät in grober Weise die Leistungen und Prinzipien der bürgerlichen Musikkultur. Diese bestanden unter anderem darin, daß, im Gegensatz zur feudalen Musikkultur, das Genau-Hinhören im Konzertwesen intendiert und institutionalisiert wurde. Keinem Komponisten oder Kritiker des 19. Jahrhunderts wäre eingefallen, Nichtgenau-Hinhören oder Nichterkennbarkeit des Textes zur positiven Grundlage von Musikbetrachtung oder gar Wertmaßstäben zu machen.

Eisler knüpft an die besten Traditionen bürgerlicher Musikkultur an, denn auch in seinen Chören, die er für die Arbeiterbewegung der zwanziger Jahre schrieb, ging die aus den Errungenschaften der bürgerlichen Musik begründete Notwendigkeit des Genau-Hinhörens in die musikalische Komposition ein. Eisler befand sich dabei in einer schwierigen und neuen Situation, war er doch einer der ersten modernen Komponisten in Deutschland, der — vertraut mit den fortgeschrittensten Kompositionsprinzipien durch die Schönberg-Schule — seine Fähigkeiten konsequent in den Dienst der Arbeiterklasse stellte. In bezug auf zeitgenössische Musik waren die möglichen musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten der Arbeiter infolge ihrer Klassenlage im allgemeinen und der in musikalischer und politischer Hinsicht reformistischen Praxis des Deutschen Arbeitersängerbundes (DASB) im besonderen wenig entwickelt. „Auf den Programmen der Konzerte waren neben der alten Männerchorliteratur, klassischen bürgerlichen Chören und religiösen auch ein bis zwei der veralteten Tendenzlieder, die mit ihrer verschwommenen Freiheitssehnsucht im krassen Widerspruch zur Niederknüppelung des revolutionären Teiles der Arbeiterschaft durch eben dieselbe SPD-Führung, die diese Lieder seinerzeit patronisierte, standen.

Diese Lieder wurden aus keinem revolutionären Bedürfnis, sondern aus einer Art Pietät zur revolutionären Vergangenheit gesungen, und die Zuhörer antworteten darauf mit Gähnen."[2] Die Aufgabe, die sich für Eisler stellte, war, für den politisch fortschrittlichsten Teil der Arbeitersängerbewegung neue, auch musikalisch fortschrittliche Werke zu schreiben, was zugleich einen konkreten Beitrag zur musikalischen Erziehung bedeutete. Die Lösung dieser Aufgabe konnte kaum darin bestehen, daß die differenzierten und komplexen Verfahrensweisen der musikalischen Avantgarde, vornehmlich die der Zwölftontechnik, in ihrer bisherigen Form einfach auf Arbeiterchöre übertragen und weiterentwickelt wurden. Das hieße, die Dialektik des musikalischen Materials abstrakt und freischwebend zu betrachten. Solches Vorgehen hätte „eine breite Wirksamkeit und die Realisierung des Neuen in Gehalt und Funktion unmöglich gemacht".[3] Die konkrete kompositorische Umsetzung der Dialektik des musikalischen Materials kann nur unter Berücksichtigung der Spezifika musikalischer Gattungen und im Hinblick auf die gesellschaftlichen Klassen und Schichten erfolgen, für die die Komposition bestimmt ist. „Der bürgerliche Komponist kümmert sich nicht um sein Publikum. Ein sozialistischer Realist denkt immer an sein Publikum: immer daran, was er komponiert und für wen."[4] Die Umsetzung der Dialektik des musikalischen Materials im einzelnen Werk geschieht in Abhängigkeit davon, ob ein Komponist für ein abstraktes und damit tendenziell ignoriertes Publikum oder für ein bestimmtes Publikum produziert. Dies führte Eisler zur „bewußte(n) Zurücknahme kompositionstechnischer Differenzierung in bestimmten Materialbereichen und zur Entwicklung neuer, einfacher Materialkonfigurationen, die mit der Erneuerung verbrauchten Materials in engstem Zusammenhang standen, d. h. mit dessen Umfunktionierung in bezug auf Ausdruckscharaktere und musikalischen Sinn."[5]

Der Umschlag des Komplizierten ins Einfache brachte Eisler die Kritik Adornos ein, es sei unverkennbar, „daß die produzierten Gebilde gegenüber der fortgeschrittensten bürgerlichen Produktion nicht standhalten und sich als fragwürdige Mischung aus Abfällen innerbürgerlich überholter Stilformen, selbst der kleinbürgerlichen Männerchorliteratur, und aus Abfällen der fortgeschrittenen ‚neuen' Musik darstellen, die durch die Mischung um die Schärfe des Angriffs wie um die Bündigkeit jeder technischen Formulierung gebracht werden. Denkbar wäre an Stelle solcher Zwischenlösungen, daß man etwa in Umlauf befindlichen Melodien der bürgerlichen Vulgärmusik neue Texte unterlegte, um sie auf diese Weise ‚dialektisch' umzufunktionieren."[6]

Es ist interessant, wie Adornos ästhetischer Maximalismus, mit dem er Eislers „Zwischenlösung" radikal kritisiert, in seinem praktischen Vorschlag stillschweigend in die Anerkennung und Zementierung der wenig entwickelten musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten der Arbeiterklasse umschlägt. Adornos Äußerung fällt damit — trotz und wegen ihrer Radikalität — beträchtlich hinter Eislers Lösungsversuch zurück. In seinem starren Festhalten am einsamen Niveau der avancierten Musik kann er sich außerhalb der spätbürgerlichen Musik keine neue Musik vorstellen und verfällt übrigens auch in ein indirektes Plädoyer für musikalischen Analphabetismus, denn sein Vorschlag läuft darauf hinaus, die Hörgewohnheiten und

den kleinbürgerlich beeinflußten Musikgeschmack der Arbeiterklasse zu belassen und lediglich Schlagern und anderen verbreiteten Stücken neue Texte zu unterlegen. Eisler jedoch warnt ausdrücklich davor, daß in der für die Kampflieder notwendigen leichten Faßlichkeit „eine große Gefahr für die revolutionären Komponisten" liege. „Die Faßlichkeit der bürgerlichen Musik ist ausschließlich in der Schlagerliteratur zu finden, und es ist leider festzustellen, daß oft der Fehler gemacht wird, sich mit einem sogenannten ‚roten Schlager' schon zufriedenzustellen. Der bürgerliche Schlager hat aber eine durchaus korrupte, unaktive musikalische Haltung und kann nicht von uns übernommen werden. Völlig unbrauchbar am Schlager ist seine Melodieführung und seine Harmonie. Aber es ist möglich, den Rhythmus des Jazz umzumontieren und straff und energisch zu machen."[7] Adornos Vorschlag dagegen läßt den von ihm selber für die bürgerliche Musik diagnostizierten Zusammenhang des musikalischen Materials und seiner Behandlung mit den in ihm „sedimentierten Geist" außer acht. Er begreift die Überwindung des musikalischen Bewußtseinsstands der Arbeiterklasse und die Entwicklung der Ansätze zu einer sozialistischen Musikkultur nicht als einen Prozeß, sondern maximalistisch als ein undialektisches Entweder-Oder, das keine Entwicklungsmöglichkeiten zu einer neuen Musikkultur jenseits der spätbürgerlichen zuläßt.

Die in Adornos Position enthaltene Stellungnahme gegenüber dem gesellschaftlichen Fortschritt hat schon Marx kritisiert. „Wie für den Bourgeois das Aufhören des Klasseneigentums das Aufhören der Produktion selbst ist, so ist für ihn das Aufhören der Klassenbildung identisch mit dem Aufhören der Bildung überhaupt. Die Bildung, deren Verlust er bedauert, ist für die enorme Mehrzahl die Heranbildung zur Maschine."[8] Die Brechung des Privilegs des Spätbürgertums auf die neue Musik durch Eislers neue Musik für die Arbeiterbewegung, die Adorno bedauert, bedeutet jedoch einen praktischen Schritt zur Überwindung desselben musikalischen Analphabetismus, den die kapitalistische Gesellschaft für die Arbeiterklasse gebracht hat. Obendrein bringt sie die Befreiung der spätbürgerlichen neuen Musik aus ihrer gesellschaftlichen Isoliertheit durch neue Aufgabenstellungen und Funktionen.[9]

II.

„Das wichtigste Prinzip der Kampfmusik ist, daß wir die Musik einteilen in solche, welche selbst ausgeübt werden soll, also Kampflieder, satirische Lieder usw., und solche, welche angehört werden soll, also Lehrstücke, Chormontagen, Chöre theoretischen Inhalts."[10] Zu der letzten Gruppe gehört — trotz des Titels — auch „Auf den Straßen zu singen" op. 15. Dem Chorwerk aus dem Jahre 1928 liegt als Textvorwurf ein dreistrophiges Gedicht mit Refrain von David Weber zugrunde.[11] Das für seine Aussage zentrale Bild ist die Straße, und zwar in doppelter Bedeutung. Einmal die Straße im konkreten Sinn, die Straße, auf der die Arbeiterklasse demonstriert und für ihre Rechte kämpft, auf der sie angesichts beengter Wohnverhältnisse einen Teil ihres Lebens verbringt und als Lumpenproletariat sogar wohnt. Sie ist der karge Spielplatz der Arbeiterkinder, was sich in der Rede von

den „Straßenkindern" niedergeschlagen hat. Es ist die Straße, auf der die Werktätigen zur Arbeit gehen, aber auch die Straße, die sie selbst gebaut haben. Andererseits ist die Straße das Symbol für die Wegstrecke des Klassenkampfs, die „ans Ziel" führt, zum Ziel der sozialistischen Gesellschaft.

Drei Momente dieses Kampfes auf der Straße werden in den einzelnen Strophen umrissen, wobei sich beständig der konkrete und symbolische Gehalt der Straße durchdringen. Die erste Strophe beschreibt das Verhältnis der Arbeiterbewegung zu ihren Gegnern, der internationalen Ausbeuterklasse, die zweite das Verhältnis zu den noch Abseitsstehenden und die Stärkung der Arbeiterbewegung, die dritte geht auf die Geschichte der Arbeiterbewegung ein und gedenkt derjenigen, die in den Fabriken physische und psychische Krüppel wurden und auf dem Weg der Befreiung umkamen. Dementsprechend lautet die letzte Zeile der dritten Strophe „Vorwärts" und nicht „Weg da!", wie in den anderen Strophen. Der Refrain enthält neben dem Hinweis auf das Kampfmittel des Streiks die Aufforderung, sich „die Welt von nah (zu) besehn", aus der die Erfahrung spricht, daß sich — bei genauem Hinsehen — so manches in der Welt als faul erweist.

Der Aufbau des Chorwerks folgt der Gliederung des Gedichts, es wechseln also jeweils Strophe und Refrain, der zur Betonung seiner Aussage wiederholt wird. Bei oberflächlicher Betrachtung entsteht der Eindruck eines gewöhnlichen Strophenchors. Die Verwendung derselben melodischen Gestalt für die jeweils ersten fünf Gedichtzeilen scheint dies noch zu bestätigen (T. 1—24, 72—94, 121—141). Die sechsten und siebten Zeilen dagegen sind unterschiedlich komponiert. Der ganze Chorsatz ist geprägt vom Gestus des Sprechens, fast ausschließlich herrscht syllabische Deklamation vor. Hinzu kommt der Marschcharakter von Rhythmus und Tempo („Beschwingtes Marschtempo [sehr scharf und energisch]"). Die Beweglichkeit der Deklamation und die Festigkeit des Marschcharakters verbinden sich zu provozierend widersprüchlicher Einheit.

Die Baßstimme der ersten vier Textzeilen in der ersten Strophe ist von Eisler als Hauptstimme gekennzeichnet. Ihr Profil wird vor allem durch trommelartige, auftaktige Rhythmen bestimmt. Langgezogene „Weg da!"-Rufe sind ihr als Kontrast gegenübergestellt. Sie beziehen sich — dem doppelten Gehalt von Straße entsprechend — sowohl auf die Aufforderung des Platzmachens vor einem Demonstrationszug als auch auf den Klassengegner allgemein. Durch diese Gegenüberstellung erreicht Eisler einerseits, daß die trommelartigen Rhythmen als Teil des Marschgestus auf die Hauptstimme beschränkt bleiben. Wären alle Stimmen gleich rhythmisiert, bestünde die Gefahr, daß sich die dumpfe Wirkung eines Militärmarsches im Gleichschritt einstellte. Andererseits ist dadurch ermöglicht, daß alle Stimmen gemeinsam das Chorwerk eröffnen. Der alleinige Anfang der Baßstimme würde dem Gehalt des Textes widersprechen.

Ab Takt 10 imitieren Sopran und Alt in einer melodischen Variante die Baß-Hauptstimme. Ihr markanter Einsatz, mit dem sie den Text der dritten und vierten Zeile übernehmen („Wir reißen ein Loch in den Himmel / Mit unserm, mit unserm Gesamg."), wird durch ein plötzliches Abbrechen des fortissimo zum pianissimo (bei „Weg *da*") in den drei Ober-

stimmen vorbereitet. Zugleich verhindert Eisler durch diesen dynamischen Kontrast, daß ein träger Klangbrei entsteht. „Die Aufgabe der Arbeitermusik wird es sein, die Sentimentalität, den Schwulst aus der Musik zu entfernen, da diese vom Klassenkampf ablenken." [13]

Während der fünften Zeile (T. 16—24) pausieren Sopran und Alt (die Kombination des Haupttextes mit „Weg da!" ist beendet), die Männerstimmen singen allein „Wir marschieren gegen die ganze Welt". Ihre Deklamation ist ungewöhnlich, jede Silbe ist besonders akzentuiert, unbetonte Silben fallen auf schwere Taktteile und ganze Noten, was zu entschiedenem Singen und energischer Wirkung der Stelle führen soll. Während der nächsten Zeile (T. 24—30) vereinheitlicht sich die Deklamation in den einzelnen Stimmen und bei „Weg da!" (T. 30—36) ist sie zum erstenmal in allen Stimmen gleichlautend, was zur vollen Entfaltung des Chorklangs führt. In der Sopranstimme sind hier einige Melismen in Viertelnoten mit Sprüngen bis zu einer Oktave eingefügt (Takt 31—36; im letzten Takt vom Baß unterstützt), die sich in ihrer gestischen Bewegung auf „Weg da!" beziehen und zugleich die rhythmische Gestaltung in halben Noten der vorherigen Takte auflockern. Musikalisch knüpfen sie an das ebenfalls gestische Melisma in halben Noten bei „*ver*dammt" an (Baß, T. 27).

Die chorsatzmäßige Anlage der ersten Strophe wechselt schrittweise von einer eher polyphonen Stimmanordnung zu einer homophonen, die alle chorischen Mittel zusammenfaßt und zum Refrain führt. Sein Tempo ist „Breiter als das Hauptzeitmaß; grob und schwerfällig" [13]. Kennzeichnend für den Refrain ist die sich unablässig wiederholende rhythmische Figur des Basses (in den ersten Takten vom Alt unterstützt), die — wie der Anfangsrhythmus in der Hauptstimme der Strophen — an trommelartigen Rhythmus erinnert. Beide Rhythmen sind fast ausschließlich mit Tonwiederholungen verbunden. Dennoch sind beide Rhythmen in ihrer Struktur verschieden.

Nach der ersten Refrainzeile ist im Tenor als Vorgriff auf die dritte Strophe „Vorwärts Brüder!" zur Verstärkung eingefügt (T. 43/44). Durch die relativ hohe Stimmlage des Tenors an dieser Stelle — bei gleichzeitigem Stillstand von Sopran und Alt — ist er hier die führende Stimme. Den Worten „von nah besehn!" ist die Anweisung „etwas breit" beigegeben, wohl um einerseits durch Dehnung des Tempos „von nah besehn!" zu betonen, das „Näherhinsehen" anzudeuten und um andererseits der Aufforderung „Auf, ihr Brüder . . ." bei der Wiederholung des Refrains größere Wucht zu verleihen. Diese Anweisung findet sich nicht bei den Refrains der zweiten und dritten Strophe. Der Grund dafür ist, daß sich an diesen nicht wiederholbaren Effekt, soll er nicht zur Phrase werden, nach der Wiederholung des Refrains noch 22 Takte anschließen, die den Gedanken „Diese Welt woll'n wir uns mal von nah besehn!" noch weiter ausführen, die Aufforderung des „Genau-Hinsehens" gleichsam aufgreifen und im Chorsatz gestisch verwirklichen (T. 51—72). Der Chor wechselt damit sein Subjekt: repräsentierte er bisher den bewußten Teil der Arbeiterbewegung, so nimmt er nun die Position der von ihm Aufgeforderten ein und zeigt ihr Reagieren.

Im Kontrast zum vollen Chorklang des Refrains nimmt der erste Baß als einzelne Stimme die letzte Refrainzeile im piano nochmals auf. Seine

Tonfolge ist die Umkehrung der Sopranstimme im Refrainkern bei „Auf, ihr Brüder" (T. 37/38). Der beigefügte Hinweis „dumpf" (T. 51) zielt auf einen Stimmklang, der auf das noch unklare Bewußtsein der deshalb noch abseitsstehenden Arbeiter verweist. Dem gegenübergestellt sind zwei kurze, schneidende „Weg Da!"-Rufe des Tenors im Fortissimo. Der zweite Baß ergänzt diese Rufe mit seinem in dumpfem piano und in tiefer Stimmlage gesungenen „Weg da!" so, als hätte er die Bedeutung der hart akzentuierten Tenorrufe noch nicht ganz begriffen. Hieran schließt sich die mehrmalige Wiederholung von „diese Welt" an, die Beschäftigung mit „dieser Welt" wird ausgeführt, der Prozeß des Erkennens „dieser Welt" musikalisch umgesetzt. Gleichsam die bisherige Betrachtung zusammenfassend setzt die kleine Trommel, ein musikalisches Symbol der Revolution[14], zu einem kurzen Solo ein, das mit zwei mächtig crescendierenden Wirbeln endet.

Durch diese Erweiterung des Refrains erreicht Eisler eine inhaltliche Verbindung mit der zweiten Strophe. Seine Vertonung interpretiert den Text als Prozeß, durch den verdeutlicht wird, warum und wie sich die Arbeiterbewegung verstärkt. Der Text der zweiten Strophe konstatiert dies lediglich, Eislers Ergänzung jedoch begründet diesen Prozeß. Dies geschieht durch Anwendung der Dialektik: der Gehalt des Anfangs der zweiten Strophe wird zur Negation der Negation (Refrainerweiterung) der Refrainaufforderung „Auf, ihr Brüder . . .".

Nach dem markanten Einschub der kleinen Trommel setzen Sopran, Alt und Tenor im Pianissimo und Tempo des Anfangs mit der zweiten Strophe ein (T. 72). Der Baß pausiert während der vier ersten Zeilen. Dadurch entsteht ein heller Chorklang (der Tenor hat zumindest während der ersten beiden Zeilen eher den Charakter einer zweiten Altstimme[15]), der im Kontrast zum dumpfen Klang des Basses im erweiterten Refrainteil steht. Dieser Pianissimo-Anfang verdeutlicht, wie diszipliniert Eisler mit der Dynamik umgeht. Der zuversichtliche Gehalt des Textes führt Eisler dazu, den Satztypus der homophonen Deklamation aufzuhellen, was sich etwa in der Baßlosigkeit, im Umgang mit der Harmonik, in den Synkopen des Tenors (T. 78) u. a. zeigt; er veranlaßt ihn aber nicht, in ein grölendes, sich auf die Schulter klopfendes Forte auszubrechen, wie dies im Männerchorstil sonst durchaus üblich wäre. Nicht Dumpfheit, sondern zunehmendes Wissen ist die Ursache für den Zuwachs der Arbeiterbewegung.

Die während der ersten beiden Zeilen eher homophon zusammengefaßten Stimmen verselbständigen sich im Laufe der folgenden. Die bisherige Hauptstimme im Sopran wird vom Tenor mit einer aus lapidaren ganzen Noten bestehenden Tonfolge so gewichtig kontrapunktiert (T. 81—87), daß der Sopran als Hauptstimme durch den hervortretenden Tenor zurückgedrängt wird. Der Text des Tenors besteht aus der zu einer Zeile zusammengezogenen dritten und vierten Zeile. Diese Verkürzung erscheint merkwürdig angesichts der Hervorhebung des Tenors. Der Grund hierfür dürfte darin bestehen, daß Eisler in betonten ganzen Noten das musikalische Mittel sah, um der Forderung der dritten und vierten Zeile Nachdruck zu verleihen. In Anbetracht der Silbenzahl wäre der kontrapunktierte Tenor jedoch länger geworden als die aus der ersten Strophe übernommene Sopranstimme. Nur durch Verkürzung des Textes konnte somit die über-

einstimmende Dauer von Sopran und Tenor erzielt werden. Der Gehalt des Textes führte zur Wahl eines bestimmten musikalischen Mittels, das seinerseits die Änderung des Textes nach sich zog, um dem musikalischen Anknüpfungspunkt an die erste Strophe, dem Sopran in der Länge entsprechen zu können. Die so entstandene Tenorstimme erhält auf diese Weise musikalisch und textlich den Charakter einer Losung, was begründet, daß sie den Sopran als Hauptstimme ablöst.

Mit der fünften Zeile („Wir marschieren Tag um Tag bis ans Ziel!") setzt der Baß (T. 88) mit der schon aus der ersten Strophe bekannten Tonfolge (Tenor Takt 16 ff.) im piano wieder ein. Auf das Wort „Tag" (T. 91) vollführt er ein schnelles Crescendo bis zum forte, wodurch der nachfolgende Text („bis ans Ziel") gleichsam nähergerückt wird. Die beim Baßeinsatz pausierenden Alt- und Sopranstimmen folgen ihm schon wenige Takte später (T. 90/91) mit dem Text der sechsten Zeile („Verdammt, wer nicht mit uns mitmarschieren will!"), wobei der Alt bei dem Wort „*Ver*dammt" auf das gestische Melisma derselben Textstelle in der ersten Strophe zurückgreift (Baß, T. 27). Durch die fast gleichzeitige Vertonung der beiden Zeilen werden sie einander gegenübergestellt und erhalten dadurch eine besonders enge Beziehung.

In den folgenden Takten wird nun in den zusammengefaßten Oberstimmen der Inhalt der sechsten Zeile — die ablehnende Bewertung der Abseitsstehenden — durch sich verdichtende Wiederholungen des Wortes „mitmarschieren" (T. 93—99) umgewandelt in die Aufforderung, sich in den Zug der Demonstration und der Arbeiterbewegung einzureihen. Eisler knüpft dabei an seinem Publikum vertraute Sprechchöre bei Straßendemonstrationen an. Dieser Umschlag der Bedeutung wird erreicht durch die Herauslösung dieses Wortes durch allmähliche musikalische Abspaltung aus der Tonfolge der sechsten Zeile. Das so entstandene Text- und Melodiesegment „Mitmarschieren!" verweist auf die Sprechchöre der Straße. Die Aufforderung bleibt in Beziehung zur fünften und sechsten Zeile, aus denen sie dialektisch hervorgegangen ist und deren Konsequenz sie bildet.

Der Erfolg dieser Aufforderung manifestiert sich in den durch punktierten Rhythmus und die Harmonik geschärften und gleich deklamierten „Weg da!"-Rufen (T. 100—103). Eisler verzichtet diesmal auf die gestische Melismatik bei der analogen Stelle der ersten Strophe. Stattdessen ist jede Note mit doppelter Betonung versehen, die Aufführungsanweisung lautet „Furioso, drängend". Die kleine Trommel ergänzt mit einem kurzen, rasch an Lautstärke zunehmenden Wirbel die Rufe und leitet zum Refrain über, der bis auf einige Betonungsveränderungen dem Refrainkern der ersten Strophe entspricht.

Im Gegensatz zur zweiten Strophe, deren Anfang von den Frauenstimmen bestimmt wird, sind die vier ersten Zeilen der nun folgenden dritten Strophe den Männerstimmen zugeteilt (T. 119—137). Gerade diese Strophe zeigt, wie sehr Eisler bemüht ist, sich von der Sentimentalität der im DASB üblichen „Tendenzchöre" abzusetzen, zu der der Text hätte Anlaß geben können. Der Marschgestus der Hauptstimme im Tenor mit ihrem trommelartigen Rhythmus steht dem schon entgegen. Jedoch genügt dies Eisler nicht. Er verwendet in der dritten und vierten Zeile (Tenor T. 120—137) die Sopran-Variante der Hauptstimme (Sopran T. 10—17),

die in der ersten Strophe die Baß-Hauptstimme kontrapunktiert (T. 8—16). Diese Variante unterscheidet sich vor allem durch ausgeprägteren trommelartigen Rhythmus von der Hauptstimme, der in Takt 132/33 auch auf die Begleitstimmen ausgedehnt wird. Der dem Tenor beigefügte wiederholte Hinweis auf „piano" soll die in solcher Lage gern gepflegte Stimmseligkeit des „Kollektivcarusos" verhindern[16]. Zudem wird die ganze Hauptstimme von einer an Sprüngen reichen Baßstimme kontrapunktiert.

Mit der fünften Zeile (T. 135) setzen die Frauenstimmen wieder ein, wobei die schon bekannte Tonfolge von „Wir marschieren . . ." (Tenor T. 16—24, Baß T. 88—94) diesmal im Sopran steht. Zum erstenmal singt der ganze Chor diese Zeile. Der Baß kontrapunktiert die übrigen Stimmen, indem er den trommelartigen Rhythmus des Refrainkerns aufgreift. Er stellt dadurch eine Verbindung zwischen Refrainlosung und der fünften Zeile her, er zeigt auf, worauf die Losung des Refrains zielt, nämlich auf die wachsende Stärke der Arbeiterbewegung. Zugleich lockert der Baß mit seinem Trommelrhythmus die rhythmische Bewegung auf und steht damit im Gegensatz zur folgenden Zeile (T. 141—153), die in ganzen Noten vom Chor — trotz des lyrischen Untertons — relativ distanziert referiert wird, was gerade ihre eindringliche Wirkung ausmacht.

In die letzten Klänge dieser Zeile brechen, unterstützt vom an Lautstärke zunehmenden Wirbel der kleinen Trommel, die Männerstimmen mit „Vorwärts!"-Rufen ein (T. 154). Als Überleitung stellen sie die logische Verbindung vom Innehalten über der narbenreichen Geschichte der Arbeiterklasse in der sechsten Zeile zu der auf die Zukunft gerichteten Losung des Refrains her.

Um dem auffordernden Gehalt des abschließenden Refrains besonderen Nachdruck zu verleihen, hat ihn Eisler codaartig erweitert. Während der Wiederholung der ersten Refrainzeile verlangsamt sich das Tempo an der Textstelle „laßt nun alle . . . Arbeit . . . stehn!" (ab Takt 175), die den Grundrhythmus für den Marschgestus bildenden halben Noten münden in die „Mit größter Kraft" zu singenden ganzen Noten der letzten Refrainzeile ein. Die harmonische und melodische Bewegung hält inne, vier der sechs Stimmen (Alt und Tenor sind geteilt) halten während der acht Takte am Ton G bzw. e fest. Lediglich Baß und zweiter Alt vollführen eine geringfügige Bewegung, die in der Umspielung des Tones c und h, jeweils vier Takte lang, besteht[17]. Alle Chorstimmen befinden sich in einer Stimmlage, die der oberen Grenze des jeweiligen Stimmumfangs nahekommt. Die kleine Trommel vollführt anstelle der bisherigen Trommelwirbel kurze harte Schläge. All diese Faktoren lassen gleichsam den Atem anhalten und führen zu äußerster Anspannung und Konzentration[18], die sich vorläufig in dem plötzlichen pianissimo bei „nah besehn" löst (Takt 186). Noch zweimal wird dieser Textteil mit stets wechselnder Dynamik wiederholt, die nach raschem crescendo bzw. decrescendo auf das Wort „nah" ihren Hoch- bzw. Tiefpunkt hat. Diese dynamischen Kontraste — ein durchaus vertrauter Effekt auch in der Chormusik — sind hier kein reißerischer Selbstzweck, sondern haben gestische Bedeutung. Sie versinnbildlichen die Haltung des Genau-Hinsehens, was mit Veränderung der Sehweisen und der Distanz zum betrachteten Objekt zusammenhängt. Dieser Gestus erinnert an die Filmtechnik der verschiedenen Kameraeinstellungen[19], die

in ihrer Abfolge neue Erfahrungen und Einsichten in „diese Welt" ermöglichen. (Seit 1927 schrieb Eisler Filmmusiken.) Nach diesen dynamischen Wechseln setzt der letzte Akkord des Chorwerks, vorbereitet von einem raschen Crescendo, hart akzentuiert schlagartig ein. Die Einsicht in „diese Welt" hat sich durch „von nah besehn" in die Entschlossenheit und Stärke der geeinten Arbeiterbewegung gewandelt, die „ans Ziel" führt, zur sozialistischen Gesellschaft.

III.

Überblickt man das Chorwerk im Ganzen, so wird deutlich, daß es sich um mehr als einen simplen Strophenchor handelt. Vielmehr kann von einem durchkomponierten und variierten Strophenchor gesprochen werden. Momente, welche die Strophenform betonen, negieren und variieren, stehen sich gegenüber. Die Wiederkehr des festen Refrainkerns (T. 37—50; 106—119; 158—174) und die gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen der ersten, zweiten (T. 1—8; 73—80; 122—129) und fünften Zeilen (T. 16—23; 88—94; 135—141) unterstreichen die Strophenform. Hingegen wird sie negiert durch die Refrainerweiterungen (T. 51—72; 175—196), die völlig verschiedenartige Vertonung der sechsten und siebten Zeilen (T. 24—36; 94—105; 141—157) und die Stimme der kleinen Trommel. Die unterschiedliche kompositorische Behandlung der gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen von erster, zweiter und fünfter Zeile schließlich variieren die Strophenform, das heißt, sie weisen Züge auf, die einerseits die Strophenform — in den gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen — und andrerseits das Prinzip der Durchkomposition — in ihrer unterschiedlichen Behandlung der Tonfolgen im Satzzusammenhang — berücksichtigen. Dasselbe gilt für die gemeinsamen einstimmigen Tonfolgen der dritten und vierten Zeilen (T. 8—17; 80—87; 129—137) mit dem Unterschied, daß in der dritten Strophe die Variante der dritten und vierten Zeile aus der ersten Strophe verwendet wird. So ergibt sich folgende Konstellation: Die in der ersten Strophe exponierte Hauptstimme im Baß der ersten vier Zeilen wird in der dritten und vierten Zeile mit ihrer eigenen Variante im Sopran kontrapunktiert. In der zweiten Strophe wird dieselbe Hauptstimme in der dritten und vierten Zeile in ihrer Eigenschaft als Hauptstimme vom kontrapunktierten Tenor überlagert. In der dritten Strophe schließlich wird die Hauptstimme in der dritten und vierten Zeile durch die Variante der Hauptstimme aus der ersten Strophe ersetzt. Im Gegensatz zu den anderen Strophen werden alle vier Zeilen der variierten Hauptstimme von der sprungreichen, markanten Baßstimme kontrapunktiert. Ein solches Kompositionsverfahren verweist auf Prinzipien, wie sie die Schönberg-Schule tradierte und weiterentwickelte, vornehmlich auf die entwickelnde Variation (vgl. Beispiel 1).

Aber nicht nur in der Großstruktur verrät das Chorwerk diesen Einfluß, sondern auch in vielen Teilmomenten. In der Hauptstimme der ersten Strophe (Baß, T. 1—16) z.B. sind Elemente des Rhythmus und der Tonhöhe mit Hilfe der entwickelnden Variation zu einer Tonfolge so zusammengefügt, daß die in der Hauptstimme vorhandene Periodenstruktur

aufgelockert wird und ihre verbrauchten Züge ablegt. Die Gliederung in Vorder- und Nachsatz erfolgt mit der Viertelpause in Takt 8. Beide Teile beginnen mit rezitativartigen Tonrepetitionen, die auf einem eintaktigen Grundrhythmus basieren. Aus ihm sind mindestens drei rhythmische Varianten gewonnen, die infolge ihrer Verwandtschaft den einheitlichen Marschgestus ergeben, aber wegen ihrer Unterschiede plumpe Marschmonotonie verhindern[20].

Die Tonhöhenstruktur ist neben den Tonrepetitionen auf Spitzen- bzw. Tieftöne hin konzipiert. Sie werden in ihrer Bedeutung durch die ganzen Noten der vergrößerten Grundrhythmen und durch metrische Akzente unterstrichen und ergeben die chromatische Tonfolge g-Gis-a. Der mittlere Ton variiert durch Oktavversetzung die schrittweise Entfaltung der Spitzentöne nach der Tiefe hin.

Die Tonhöhenstruktur ihrerseits ergänzt die Variierung der Rhythmen. Das zweimalige Auftreten des Grundrhythmus zu Beginn der ersten Phrase des Vordersatzes ist mit Tonrepetition verbunden. Sein Erscheinen in der zweiten Phrase dagegen ist mit Sekundschritt und Quartsprung kombiniert. Zu Beginn des Nachsatzes schließlich herrscht zwar wieder Tonrepetition vor, jedoch wird der Nachsatz — entgegen dem Vordersatz — mit langem Auftakt als rhythmischer Variante eröffnet, erst dann folgt der Grundrhythmus. Zusätzlich ist die Betonung von Grundrhythmus und seiner Variante gegenüber dem Vordersatz verändert.

Die durchschimmernde Periodengliederung der Hauptstimme wird jedoch nicht nur durch die trommelartigen Rhythmen und Prinzipien der entwickelnden Variation relativiert, sondern auch durch die ihr gegenübergestellten „Weg da!"-Rufe. Keiner der unterschiedlich langen fünf Rufe bis Takt 10 stellt die bloße Wiederholung eines vorausgegangenen dar, vielmehr entwickeln sie sich auseinander durch Veränderung von Tonhöhe, Rhythmus, Textverteilung, Dynamik und Harmoniefolgen. Jedoch ist ihre Veränderung so gehalten, daß sie die Hauptstimme nicht erdrücken.

Die nach diesen Rufen im Sopran einsetzende Variante der Hauptstimme ist besonders vom Grundrhythmus geprägt. Ihr melodischer Verlauf ist so abgeändert, daß sie auf dem Ton a endet. Da die Hauptstimme im Baß jedoch auf e schließt und der Tenor mit der fünften Zeile vor Beendigung der vierten einsetzt, führt dies zur Verschränkung mit dem Neuansatz der nächsten Zeile der in den einzelnen Stimmen angelegten Kadenz. Die Harmonik des Chorwerks ist auf den Grundton E bezogen und überwindet die eingeschliffenen Kadenzfloskeln der Dur-Moll-Tonalität durch modale Elemente.

Der Verlauf der Baßstimme legt die Kadenzierung nach e-moll nahe, der Terzquartakkord von H-Dur in Takt 14 hätte dann Dominantfunktion. Die Sopranstimme dagegen verweist auf die Kadenzierung nach a-moll, wodurch der letzte Baßton e der Hauptstimme Dominantfunktion und der erste Baßton a der fünften Zeile Tonikafunktion erhielte. Der im Takt 16 mit der fünften Zeile einsetzende Tenor verhindert dies jedoch, da er im darauffolgenden Takt statt des scheinbaren Tonikaquinttons e die Sixte ajoutée fis aufweist. Somit ist zwar die Stimmführung der Außenstimmen kadenzartig, die sich ergebenden Harmoniefolgen stehen dem jedoch entgegen. Die Stimmführung wird einerseits dem Abschluß der Periode ge-

recht, andrerseits stellen die Harmoniefolgen und der vor Beendigung der vierten mit der fünften Zeile einsetzende Tenor die Verbindung zur folgenden Zeile her. Eislers Hinweis „Nicht nachlassen im Tempo" und das Crescendo[21] gegen Ende des Soprans (Takt 15—17) zielen gleichfalls auf den nahtlosen Anschluß.

Dieses verfremdende Verfahren knüpft einerseits an traditionelle Hörgewohnheiten an, widerspricht ihnen aber andererseits deutlich und führt so zur Erneuerung verbrauchten Materials. Bei der analogen Stelle in der dritten Strophe (Takt 135/36) verfährt Eisler dementsprechend, während in der zweiten Strophe dem zuversichtlichen Gestus gemäß eine Kadenz stattfindet. Der Einsatz des Basses mit der fünften Zeile hebt sich dadurch deutlich von den vorhergehenden Zeilen ab, was für die Kombination von fünfter und sechster Zeile und der daraus entwickelten Aufforderung „Mitmarschieren!" wichtig ist. Am Ende des Refrainkerns existiert ebenfalls eine Divergenz von Stimmführung und Harmoniefortschreitung durch Vorhaltbildung. Der Sopran Takt 49/50 müßte mit Baß und Tenor Takt 48/49 zusammentreffen.

Vergleicht man die Momente, die — sich gegenseitig bedingend und ergänzend — die Strophenform betonen, negieren und variieren, mit den ihnen zugrundeliegenden Gedichtzeilen, so stellt sich heraus, daß das unterschiedliche Verhältnis zur Strophenform mit dem Gehalt der Zeilen zusammenhängt. Der zustandegekommene Aufbau des Chorwerks ist somit spezifischer Ausdruck des Gedichts, jedoch nicht einfach sich selbst vollziehender Ausfluß des Textes, sondern das Ergebnis von Eislers bewußter Interpretation[22] des Gedichts mit seinen musikalischen Mitteln. Dies geschieht durch Hervorhebung und Zurücknahme des Textes und das Herausarbeiten von Verbindungen und Gegensätzen innerhalb des Textes mit musikalischen Mitteln in Wechselwirkung untereinander und mit dem Gesamtgestus des Chorwerks.

Die ersten vier Zeilen handeln jeweils von der Straße, wobei jede Strophe einen besonderen Aspekt entfaltet, der mit dem der anderen Strophen zusammenhängt. Die gemeinsame Hauptstimme mit ihrem Marschgestus ist der Ausdruck für den gemeinsamen Ausgangspunkt „Straße", die unterschiedliche Vertonung der Hauptstimme trägt den verschiedenen Aspekten davon in den einzelnen Strophen Rechnung. Vor allem die dritten und vierten Zeilen führen dieses Besondere in jeder Strophe weiter aus. Dem entspricht das Hinzutreten der Variante und der kontrapunktierten Tenorstimme in der ersten und zweiten Strophe bzw. der Ersatz des Nachsatzes der Hauptstimme durch die Variante, verbunden mit der kontrapunktierenden Baßstimme in der dritten Strophe. Der Gehalt der einzelnen fünften Zeilen ist nahezu identisch, dem entspricht wiederum die gemeinsame Tonfolge in allen drei Strophen[23]. Die unterschiedliche Komposition derselben Tonfolge gewinnt ihre Berechtigung daraus, daß die einzelnen Zeilen im Kontext der Strophen jeweils etwas veränderte Bedeutung erhalten. Der Gehalt der sechsten Zeilen ist sehr verschieden, deshalb besteht auch zwischen ihnen keine kompositorische Gemeinsamkeit.

Der Refrain schließlich mit seinem festen Kern bringt den auffordernden Losungscharakter zum Ausdruck. Eventuelle Veränderungen konnten nicht durch Eingriffe in den musikalischen Satz dieses Kerns erfolgen — der

Losungscharakter wäre dadurch zerstört worden —, sondern allenfalls durch Refrainergänzungen. Die Erweiterung bzw. Nichterweiterung des Refrainkerns steht jedoch im Zusammenhang mit dem Gehalt der Strophen. Die Nichterweiterung des Refrains der zweiten Strophe z. B. ergibt sich aus der von Eisler auskomponierten Aufforderung „Mitmarschieren!" in der zweiten Strophe, eine Erweiterung wie beim ersten Refrain würde von der im Anschluß an die zweite Strophe wichtigen ersten Refrainzeile („Auf, ihr Brüder, laßt nun alle Arbeit stehn!") ablenken, welche die Aufforderung „Mitmarschieren!" fortsetzt. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch darin, daß der Aufführungshinweis am Ende der zweiten Strophe — nicht wie bei der ersten „molto ritardanto" (Takt 35), sondern — „Furioso, drängend" lautet (Takt 101). Auch fehlt die Zäsur zwischen Strophe und Refrain, wie sie in der ersten Strophe vorhanden ist (Takt 36), zweite Strophe und Refrain werden dadurch eng miteinander verbunden.

Die dritte Strophe führt diese Entwicklung weiter, indem sie in der nun sechsstimmiggehaltenen fünften Zeile „Wir marschieren ... bis ans Ziel" trommelartigen Rhythmus des Refrains als Kontrapunkt verwendet (T. 136—139). Die Erweiterung im Refrain der dritten Strophe schließlich faßt das Bisherige zusammen und bildet einen Gegensatz zur Erweiterung der ersten Strophe und ist zugleich deren Fortsetzung. Zwar ist diese Refrainerweiterung zunächst von der musikalischen Gattungstradition her nahegelegt und wegen des als Abschluß des Chorwerks ungeeigneten Refrainkerns sogar notwendig, die tatsächliche Ausführung und Ausfüllung jedoch steht im Zusammenhang mit Gehalt und Aufbau des ganzen Chorwerks.

Hatte die Erweiterung des ersten Refrains das allmähliche Begreifen „dieser Welt" zum Inhalt, so ist im Refrain der dritten Strophe dieser Prozeß im Rahmen des Chorwerks abgeschlossen, das dumpfe piano des Basses in der Refrainerweiterung zur ersten Strophe ist der angespannten Entfaltung des Chorklangs im dritten Refrain gewichen. Die Entschlossenheit der Arbeiterbewegung, sich aus ihrer gesellschaftlichen Lage zu befreien, ist deutlich im abschließenden Refrain enthalten, sie ist das Ergebnis der wachsenden Einsicht und Einigkeit der Arbeiter, ein Prozeß, der in der zweiten und dritten Strophe ausgeführt wurde. Ohne diese dazwischenliegenden Strophen wäre die Refrainerweiterung der dritten Strophe inhaltlich nicht hinreichend begründet. Indem Eisler diesen Prozeß und das schließliche Ergebnis mit den Mitteln der Musik gegenüber der Realität vorwegnimmt, gewinnt das Chorwerk Lehrcharakter.

IV.

Eislers relativ komplexes Kompositionsverfahren im Umgang mit verhältnismäßig einfachem Material stellte die Chöre dennoch vor beträchtliche Aufführungsschwierigkeiten. Eislers Chöre waren „durch ihre moderne Faktur äußerst schwer zu singen" und verlangten „von den Sängern ein Höchstmaß an Probenfleiß und Disziplin"[24].

Als ein Moment, um diese Schwierigkeiten zu überwinden, schlug Eisler die Vergrößerung der Chorvereinigungen vor. „Zur Aufführung interessanter neuer Arbeiten sind große Massen von Sängern erforderlich. Ein

kleiner Chor von 30—50 Leuten ist im Vorhinein weniger in der Lage, Schwierigkeiten musikalischer Art zu überwinden, als große Vereine. . . *Der Zusammenschluß der kleinen Vereine zu großen leistungsfähigen Körpern ist die Grundbedingung in der Entwicklung der Arbeitersängerbewegung.*"[25]

Was von der Schönberg-Schule aus als relative Zurücknahme des technischen Standards der Komposition erscheint, bedeutet jedoch für die DASB-Chöre, die hier stellvertretend für die Bevölkerungsmehrheit stehen, beträchtlichen musikalischen Fortschritt durch die Verwendung neuer, realistischer Inhalte und Kompositionsverfahren und dadurch erneuertes musikalisches Material. Durch die Bezugnahme auf die gesellschaftliche Realität und die Benutzung moderner, aber auf relativ einfaches Material angewandte Kompositionsverfahren hat Eisler Chorwerke geschaffen, die unter den Bedingungen des Spätkapitalismus einen realen Beitrag zur Minderung des Musikanalphabetismus darstellen.

Trotz dieser vom Standpunkt der Dodekaphonik relativen Zurücknahme äußerte sich der Schönberg-Schüler Anton von Webern in einem Brief aus dem Jahre 1929 positiv über Eislers Kompositionen, die zum damaligen Zeitpunkt vor allem aus Arbeiterchören bestanden. Webern bereitete damals gerade eine Aufführung von „Auf den Straßen zu singen" im Wiener Arbeiter-Singverein vor. „Ihre letzten Arbeiten gefallen mir sehr! Daß Sie Ihnen selbst — wie Sie sagen — ‚merkwürdig' vorkommen, ist mir das allerbeste Zeichen! Ich finde sie in jedem Momente durchaus *originell, ursprünglich!* Ungemein schön in der Erfindung. Vorläufig nur das. Ich habe mir viel gedacht dabei."[26]

Daß Eislers Chöre Webern zum Denken angeregt hatten, dürfte für Eislers Intentionen ein beachtenswertes Kompliment sein.

Betrachtet man die Berichterstattung der Zeitungen über die Eislerschen Chöre und besonders die über op. 15, so überrascht die breite Zustimmung. Im Berliner Börsen-Courier schreibt der Mentor der Neuen Musik, Heinrich Strobel, über die Chöre von op. 15, daß die Chorsätze von Hanns Eisler „in jeder Hinsicht mit dem bequemen Gesangsvereinsstil brechen. Sie sind im Stofflichen bewußt tendenziös, von einer aufrüttelnden, revolutionären Agressivität. Die Musik hat eine außerordentliche Kraft, sie ist in der melodischen Führung plastisch, im Harmonischen neuartig und interessant. Eisler sagt sich mit diesen Stücken völlig von der Esoterik des Schönbergkreises los und gelangt zu einer greifbaren, formal klar disponierten Haltung. Natürlich erkennt man auch da noch den Schüler Schönbergs, vor allem in den zackigen Ausdruckslinien. Aber ein rhythmisch so scharf konturiertes, zügiges Stück wie die an das russische Volkslied anklingende ‚Bauernrevolution' — das hätte man noch vom *Eisler* der ‚Zeitungsausschnitte' nicht erwartet. . ."[27]

Mitte 1929 erschien bei der Universal-Edition, die schon früher Werke von Eisler in ihr Verlagsprogramm übernommen hatte, ein Heft mit Arbeiterchören Hanns Eislers, darunter das noch nicht aufgeführte Chorwerk „Auf den Straßen zu singen". In „Berlin am Morgen" heißt es dazu in einer Notiz (24. 8. 29): „Keine Ehre für den opportunistischen Beirat und den Vorstand des *Deutschen Arbeitersängerbundes,* daß diese *ersten* inhaltlich und künstlerisch vollwertigen proletarischen Chöre — obwohl der Komponist sie ursprünglich dem Verlag des Arbeitersängerbundes ange-

boten hat — in einem linksstehenden bürgerlichen Musikverlag herausgebracht werden mußten."[28]

Etwa um dieselbe Zeit erschien in der Musikzeitschrift „Melos" eine halbseitige Anzeige der Universal-Edition mit der Überschrift: „Die erfolgreichen Chöre von Hanns Eisler", die — versehen mit marktschreierischen Partikeln aus Zeitungsberichten — die Auslieferung von op. 13, 14, 15 und 17 ankündigt[29].

Am Sonntag, den 1. 12. 1929 erfolgte in der Berliner Musikhochschule die erste Aufführung von „Auf den Straßen zu singen" zusammen mit der von „Der Streikbrecher", „An Stelle einer Grabrede" und Arbeiterchören von Kurt Weill. „Die Welt am Abend" schrieb darüber:

> „Die Konzerte des *Berliner Schubertchores* unter Leitung von *Karl Rankl* sind seit dem vergangenen Jahr ein Ereignis, das nicht nur in proletarischen, sondern auch in bürgerlichen Kreisen schon große Beachtung findet ... Man habe es mit qualifizierten Komponisten zu tun, und es handele sich hier nicht nur um Tendenzmusik, sondern um ‚neue Wege' der volkstümlichen Musik im allgemeinen, durch sie sollen neue Volksschichten erfaßt werden, neues Absatzgebiet erschlossen, neue Abnehmer gefunden werden, die also neue Profite für die Verleger abwerfen ..... So denkt man darüber im bürgerlichen Lager.
>
> Für die Massen bedeuten aber diese Chöre Bekenntnis zu proletarisch-revolutionärem Klassenbewußtsein: Kompromißlos und unerbittlich müßten sie nicht in einem bürgerlichen Verlage erscheinen, und ihm die Gewinne, die diese Chöre bald einbringen werden, zufließen. Der Schubertchor erbrachte den schlagenden Beweis dafür, daß die Werke sowohl *musikalisch* als *inhaltlich* den Ausführenden und den Hörern angepaßt waren. Man verfolgte die einzelnen Gesangsstrophen, Verse und Worte mit gespanntester Aufmerksamkeit ... zuletzt die Chöre von *Hanns Eisler* voller urwüchsiger Kraft, Verbitterung — und einer proletarischen Lyrik (‚An Stelle einer Grabrede'), die nicht wie die bürgerliche Gefühlssentimentalität trieft, sondern durch nackte und objektive Tatsachen in uns die zartesten Gefühle mitschwingen läßt. Geistreich und scharfe Satire, die jeden Zuhörer aufzurütteln imstande ist und zum Schluß ein Demonstrationslied (‚Auf den Straßen zu singen', ‚Auf ihr Brüder, laßt die Arbeit steht! Diese Welt woll'n wir uns mal von nah besehn!'), mit dem sich die gigantische Masse durch die Welt wälzt, sich riesig auftürmend mit einer Klanggewalt, die rein akustisch erschüttert."[30]

Unter der Überschrift „Ein vorbildliches Arbeiterkonzert" stellte die Zeitung „Berlin am Morgen" fest:

> „Werke von Hanns *Eisler* und Kurt *Weill* wurden aufgeführt. Und diese Gegenüberstellung war sehr gut. Denn während man bei Hanns Eisler den wirklichen Kämpfer spürt, der durch seine Gesänge die Massen aufpeitscht, hat man bei Kurt Weill doch nur das Gefühl der Auflehnung gegen etwas Unabänderliches, welcher Tendenz sich der songartige Rhythmus seiner Lieder durchaus anpaßt."[31]

Zu einer ähnlichen Einschätzung der Weillschen Chöre gelangte die „Vossische Zeitung":

> „Arbeiterchöre von Hanns *Eisler* sind keine Virtuosenstücke des Chorsatzes — sie sind ein Apell, sind Manifestationen eines Massenwillens.

> Als Verfechter dieses Willens ist Eisler jedes Wort seiner Chöre wichtig, als Musiker weiß er jedes Wort so zu placieren, daß es im Ansturm der Gegenstimmen nicht untergeht, daß jede Silbe deutlich bleibt. Sein ‚Streikbrecher' ist von einer bis zum Fanatismus gesteigerten Besessenheit der Idee diktiert. Aber dieses Diktat hat ein nüchtern abwägender Intellekt so überprüft, daß jede Interpunktion, jede Satzschiebung ihren berechtigten Sinn hat. Ein kalter Verstand und ein heißes Herz erkämpfen sich die große Wirkung. Daß das Stück auch in Kopf und Herzen der Interpreten Widerhall fand, bezeugte die Widergabe — eine starke, ausgeprägte Leistung des *Schubert*chores unter Karl *Rankl.* So geschickt gemacht, so breit in der Massenwirkung auch die Weillschen Chöre nach Brechts Worten sind, sie stehen an Originalität und Kraft des Erlebens den Eislerschen nach. Die Uraufführungen fanden in der Musikhochschule begeisterte Aufnahme."[32]

Der Musikkritiker, Dirigent und Komponist[33] Klaus Pringsheim bemerkte im „Abend":

> „Elementarer als Weill, der wohl ein wenig auf intellektuellen Wegen in die Sphäre des Arbeiterliedes kommt, wirkt Hanns *Eisler;* weniger reich allerdings an Nuancen der Tonsprache, obgleich weniger primitiv im Chorsatz. Auch bei Eisler geht die Wirkung nicht so von der Musik aus wie von ihrer Verbindung mit dem Wort; die Textwahl wird entscheidend! So vor allem in der Ballade vom Streikbrecher, deren grimmig ironischen Ton der Musiker wirkungssicher steigert. Starke Momente enthält das kurze Stück ‚An Stelle einer Grabrede'. Aber dann kommt noch, zum Schluß des Abends und als Höhepunkt, ein proletarisches Kampflied ‚Auf den Straßen zu singen', eine Komposition von unerhörter Kraft des Ausdrucks, elementar, von unwiderstehlicher Gewalt. Vielleicht sollte man es in der Tat ‚auf den Straßen singen'."[34]

Vgl. auch „Die Rote Fahne" vom 3. 12. 1929[35].

Wenige Tage nach diesem Konzert sollte der Berliner Schubertchor im Rundfunk singen, darunter mit größter Wahrscheinlichkeit auch „Auf den Straßen zu singen", die Zensur verhinderte dies jedoch. „Der Berliner Sender hatte den Schubert-Chor für eine Veranstaltung engagiert. Als man ihm nun die Texte von fünf Chören des bekannten Komponisten *Hanns Eisler* und ein Stück von *Kurt Weill* vorlegte, lehnte der Rundfunk nach längerer Verhandlung wegen der Texte fünf dieser Chöre ab. Darunter befindet sich ein berühmtes Volkslied aus dem Jahre 1325 (!), das Geyer-Lied: ‚Wir sind des Geyers schwarze Haufen'."[36]

Auch die Musikzeitschriften berichten über die Eislerschen Chöre, wenn auch mehr am Rande, und nicht über das Berliner Konzert vom 1. 12. 29. Manfred Bukofzer geht auf eine spätere Aufführung von „Auf den Straßen zu singen" durch die Internationale Gesellschaft für Neue Musik ein[37], während Hans F. Redlich in seinem Aufsatz „Neue Probleme der Chorkomposition" die Notenausgabe der Chöre bespricht.

> „Diese Stücke ... verleugnen keinen Augenblick ihre parteipolitische Provenienz. Ja, mehr noch, sie machen die Tatsache ihrer klassenmäßig bestimmbaren Abstammung zum Gegenstand ihrer Kunst: Tendenz, Utopie,

der Streikbrecher, ‚Demokratie' — Gesang der Besiegten, Kurfürstendamm — so bäumen sich die teils pathetischen, teils ironisierenden Überschriften gegen jeden Versuch distanzierter Kunstbetrachtung auf. Daß diesen ungemein konzentrierten, mit unfehlbarer Zielsicherheit aufgebauten Chören eine furiose Demagogie innewohnt, eine Macht überpersönlicher Harangue, wird Eisler als erster bereitwilligst bekräftigen. Ob der Spannungsradius parteidoktrinärer Tendenz hier über das ästhetisch zulässige Maß hinausgeht, muß jeder mit sich selbst ausmachen. Daß diese Musiken eine offensichtliche Offenbarung erstaunlichster Meisterschaft enthalten, sollten alle wissen, und so ist die gewollte Beschränkung, die der Schöpfer dem Aktionsradius seiner Werke wissentlich auferlegt hat, um derentwillen zu bedauern, die sich Eislers parteipolitische Einstellung oder besser Eislers Verquickung hoher Kunst mit den Forderungen des Tages und der Stunde nicht zu eigen machen können."[38]

Auf der einen Seite lobt Redlich ziemlich überschwenglich die „hohe Kunst" der Eislerschen Chöre[39], was auch damit zu tun haben dürfte, daß der „Anbruch" die Hauszeitschrift des Verlags der Universal-Edition war und am Schluß des Artikels der Hinweis nicht fehlt, alle genannten Chorkompositionen seien dort erschienen. Auf der anderen Seite steht er dem Inhalt der Chorwerke mindestens reserviert gegenüber und versucht nach schlecht bürgerlicher Manier, die Inhalte von den Kompositionen zu trennen und zur Privatsache zu erklären. Dabei kommt es zu einigen Fehlschlüssen. So etwa, wenn Redlich die gravierende Differenz zwischen Demagogie und Agitation übersieht und fälschlicherweise meint, sich dennoch auf Eisler berufen zu können, oder wenn die im Klassenantagonismus begründeten objektiven Zensurschranken des spätbürgerlichen Kulturbetriebs (vgl. das Vorgehen des Rundfunks gegen die Aufführung Eislerscher und Weillscher Chöre) als das vermeintliche Resultat von Eislers subjektivem Willen hingestellt wird. Daß die „Verquickung von hoher Kunst mit den Forderungen des Tages" keineswegs nur eine Frage des individuellen „Sich-zu-eigen-Machens" ist, sondern mit bestimmten Entwicklungsstadien der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt verbunden ist, belegt die Geschichte der bürgerlichen Kultur und Ästhetik selbst. Der bürgerlich-demokratische Komponist und Musikästhetiker Reichardt z. B. schreibt während der Aufstiegsphase des Bürgertums, die Funktion der höfischen Musikkultur durchschauend: „. . . mancher Fürst wendet so viel an Geiger und Pfeiffer daß diese mit ihrem Getöne das allgemeine Nothgeschrey seiner hungernden Unterthanen überschallen können . . ."[40]

Und an anderer Stelle: „Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther sogar bis auf den innersten Grund öffnet, und jedem Eindruck so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feierlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschheit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrechen erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Scham und Schrecken geschlagen hat?"[41]

Anmerkungen

1 Dietmar Polaczek, Rote Fahne und Blaue Blume, Süddeutsche Zeitung 30./31. 3. 1974, Nr. 76, S. 98.

2 Hanns Eisler, Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848 (1934), in: Hanns Eisler, Musik und Politik, Schriften 1924—1948, Leipzig 1973 (= HES), S. 217/18.

3 Günther Mayer, Gesellschaftlicher und musikalischer Fortschritt. Zu Hanns Eislers Konzeption einer „Dialektik der Musik". Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin (DDR) 1973, 15. Jg., Heft 1/2, S. 13.

4 Vladimir Pozner, Notizen über Hanns Eisler, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler 1964, S. 169.

5 Günther Mayer, a.a.O., S. 14.

6 Theodor W. Adorno, Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung, 1932, 1, S. 124. Hierzu auch Günther Mayer, a.a.O., S. 11.

7 Hanns Eisler, Unsere Kampfmusik, in: HES S. 169/70 (März 1932).

8 Karl Marx, Das Kommunistische Manifest, MEW, Bd. 4, S. 477. Der von Marx analysierte Sachverhalt der Klassenbildung äußert sich auf vielfältige Weise, so etwa in der Frage: „Wie weit ist es nicht überhaupt eine irrige Voraussetzung, daß der heutige Mensch mit Musik, mit Kunst im allgemeinen, etwas zu tun haben muß?" (Hans Mersmann/Heinrich Strobel/Hans Schultze-Ritter, Zur Soziologie der Musik, Melos, Mainz 1930, 9. Jg., S. 85). Auch wenn hier die Frage nach der notwendigen Möglichkeit von Kunst für die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung in ein zwanghaftes und Unfreiheit suggerierendes Müssen verkehrt ist, so handelt es sich hier immerhin noch um eine Frage. Offen tritt jedoch die Verteidigung des Bildungsprivilegs zutage, wenn Musik zum Luxus erklärt wird (so z. B. geschehen auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung 1974 in Westberlin auf dem Symposium 4); denn Luxus ist gerade dadurch bestimmt, daß er nur wenigen zugänglich ist und vor allem gar nicht jedermann zugänglich sein muß, da Luxus per definitionem nicht zum Lebensnotwendigen gehört. Nur sogenannte Neider können demzufolge den Luxus der Privilegierten beanspruchen wollen. Wer sich umgekehrt trotz beschränkter Lebensverhältnisse ausnahmsweise den „Luxus Musik" leisten kann, der braucht auch keine Verbesserung seiner sozialen Lage.

9 „Das Problem der ‚Neuen Musik' ist ein soziologisches. Niemals zuvor ist die Masse derart vom Existenzkampf absorbiert worden, niemals hat eine Zeit weniger Gelegenheit gehabt, ihre Geduld, ihre Energie, ihre Nervenkraft für eine Musik freizumachen, die nicht ‚genossen', sondern erarbeitet und womöglich mit der Partitur in der Hand studiert werden soll. Es gibt nur eine Möglichkeit. Nicht die Masse ist an die ‚Neue Musik', sondern die ‚Neue Musik' ist an die Masse heranzuführen. Mit anderen Worten: Abkehr von der Esoterik, vom Sektiererischen, Verzicht auf die Geste, Verzicht auf den l'art pour l'art-Standpunkt, hinter dem sich gewisse Repräsentanten der ‚Neuen Musik' immer noch verstecken." Hans Sahl, Krise des Geschmacks, Melos, Mainz 1930, 9. Jg., S. 3.

10 Hanns Eisler, Unsere Kampfmusik, in: HES S. 169.

11 Pseudonym für Robert Gilbert. Nach Eberhardt Klemm, Hanns Eisler, Berlin (DDR), o. J., S. 18.

12 Hanns Eisler, Unsere Kampfmusik, HES S. 169.

13 Die Charakterisierung des Chorklangs mit „grob und schwerfällig" erinnert an gewisse Züge des Proletkults. Vgl. auch op. 14, 2 „Kurze Anfrage".

14 L. v. Beethoven benutzt z. B. im Alla-Marcia-Teil des letzten Satzes der 9. Sinfonie (Tenorsolo: Froh, wie seine Sonnen) Stilmittel der französischen Revolutionsmusik. Zu den Blasinstrumenten treten die Piccolo-Flöte, Triangel, Becken

und Trommel neu hinzu (die Streichinstrumente pausieren). Vgl. hierzu Arnold Schmitz, Das romantische Beethovenbild, Berlin/Bonn 1927, S. 163 ff. Georg Knepler, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin (DDR) 1961, S. 552 f.

15 An dieser Stelle wird besonders deutlich, daß im Chorwerk die Männerstimmen dominieren. Während die Männerstimmen häufig geteilt sind, ist dies bei den Frauenstimmen nur an sehr wenigen Stellen der Fall. Dies spiegelt die Zusammensetzung der DASB-Chöre wider, die zu einem beträchtlichen Teil aus Männerchören bestanden. In den gemischten Chören überwogen die Männerstimmen. Eisler schrieb dementsprechend den größeren Teil seiner Arbeiterchöre für Männerchöre.

16 Um das Ziel der Vortragszeichen — die Fixierung des dynamischen Ausdrucks — zu erreichen, wendet sich ein Teil der Eislerschen Vortragszeichen gegen häufig anzutreffende Chorschlampereien und eingefahrene Gewohnheiten.

17 Die sich ergebende Tonfolge ist die Vergrößerung der Sopranstimme bei „Auf, ihr Brüder" (Takt 158/59), was den Zusammenhang von Refrainkern und -erweiterung repräsentiert.

18 Vgl. die Losung der Arbeiterbewegung: Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will.

19 „Aus der mikroskopischen Nähe, in der uns die Großaufnahme die Dinge zeigt, können wir sie natürlicherweise ‚in Wirklichkeit' niemals sehen. Durch den besonderen Ausschnitt, durch die besondere Perspektive der Einstellung erscheint *erst im Bilde* der subjektive Deutungswille des Regisseurs. . . . Das alles geschieht durch die Beweglichkeit und die stete Bewegung der Kamera. Sie zeigt nicht nur immer neue Dinge, sondern auch immer neue Distanzen und Gesichtspunkte. und das ist das historisch absolut Neue an dieser Kunst." Béla Balázs, Der Geist des Films, Halle 1930, S. 8/9; Reprint, Frankfurt 1972.

20 Auch wenn die Verwendung solcher Kompositionstechniken insgesamt nicht neu ist, so bedeuten sie für die Chormusik eine Weiterentwicklung und stellen die Ausnahme dar. (Vgl. Beispiel 2)

21 Im gewohnheitsmäßigen Liedertafelstil ist das Ende einer Periode häufig mit einem Zurückgehen von Lautstärke und Tempo verbunden. Vgl. Anmerkung 16.

22 „Der (sozialistische) Realist interpretiert den Text." „Der Prüfstein für den Realismus ist die Beziehung zwischen Wort und Musik." Im Gegensatz dazu: „In der Musik ist Illustration ein Phänomen der Dekomposition." Illustration hieße, die Komposition in zufällige Einzelheiten auseinanderfallen zu lassen; ihr Zusammenhang wäre nicht komponiert. Zitate aus: Vladimir Pozner, Notizen über Hanns Eisler, Sinn und Form, Eisler-Sonderheft, a.a.O., S. 167.

23 Ihr etwas differierender Gehalt in der ersten Strophe „. . . gegen die ganze Welt" fand seinen Niederschlag schon zu Beginn des Chorwerks in der Gegenüberstellung von Hauptstimme und „Weg Da!"-Rufe.

24 Hanns Eisler, Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung von 1848, HES S. 223 (1934).

25 Hanns Eisler, Einiges über die Aufgaben der Arbeiterchorbewegung, HES S. 191/92 (1933). — Der Hanns-Eisler-Chor Westberlin wäre nach den Eislerschen Kriterien zum Zeitpunkt der Schallplattenaufnahme von „Auf den Straßen zu singen" (1973), die parallel zu diesem Band erscheint, noch unter die kleinen Chöre zu zählen gewesen. Neben der noch kurzen Geschichte des Chores ist dies die Ursache, warum die Aufnahme eher Informationscharakter hat.

26 Anton von Webern an Hanns Eisler am 19. 4. 1929. Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, a.a.O., S. 109.

27 Berliner Börsen-Courier, 29. 1. 1929, Nr. 47.

28 Vgl. auch die Notiz in der „Roten Fahne" vom 7. 8. 1929.

29 Melos, a.a.O., 1929, 8. Jg., S. 416.

30 „Die Welt am Abend" vom 3. 12. 1929 (unsigniert). In seinen späteren Chorwerken hat Eisler zum Teil noch einfachere Mittel verwendet, z. B. in den

beiden Männerchören „Kohlen für Mike" und „Die erfrorenen Soldaten" op. 35 aus dem Jahre 1933.

31 „Berlin am Morgen" vom 3. 12. 1929, unterzeichnet mit „ch".

32 „Vossische Zeitung" vom 7. 12. 1929, Morgen-Ausgabe Nr. 577 in der Beilage „Das Unterhaltungsblatt" (unsigniert).

33 Klaus Pringsheim, Bruder von Katja Mann, schrieb unter anderem auch Arbeitermusik. „Die Rote Fahne" vom 12. 12. 1929 berichtet über seine Werke z. B.: „Von den vier ‚Arbeiterliedern' Klaus Pringsheims für eine Singstimme und Orchester zeigen — trotz unzulänglicher Texte — ‚Fabrikgesang' und ein Arbeiterlied aus ‚Die Maschinenstürmer' (musikalisch stark) Ansätze zu einer wirklich proletarisch-revolutionären Musik." (Der Artikel ist signiert mit „Durus", Pseudonym für Alfred Kemény. Vgl. HES S. 58, Anmerkung 1.)

34 „Der Abend", Spätausgabe des „Vorwärts" vom 5. 12. 1929, Nr. 570.

35 Zum Programm gehörten übrigens „drei antimilitaristische slowakische ‚Volkslieder', herrliche Bauernlieder, in der vorzüglichen Bearbeitung für Männerchor von Béla Bartók." (Der Artikel ist signiert mit „Durus", Pseudonym vgl. Anmerkung 33.)

36 „Die Welt am Abend" vom 11. 12. 1929. Jahreszahl und Rufzeichen sind so in der „Welt am Abend" abgedruckt. Die korrekte Jahreszahl ist 1525. (Signiert mit „K".)

37 Manfred Bukofzer, Revolutionäre Musik, Melos, a.a.O., 1930, 9. Jg., S. 443.

38 Hans F. Redlich, Neue Probleme der Chorkomposition. In: Anbruch, Monatsschrift für moderne Musik, Wien 1929, 11. Jg., S. 302. Seltsam mutet an, daß Redlich in seinem Aufsatz nicht auf op. 15 eingeht, obwohl es bereits im Druck vorlag. In der ein Jahr späteren Fortsetzung des Artikels wird dies nachgeholt: „Dennoch herrscht in dem ganzen Opus (= op. 14) noch eine gewisse Dichte des Satzbildes vor, die erst in op. 15 . . . einem populären Stil Platz macht. Hier hat Eisler zum ersten Male im guten Sinn volkstümliche Töne gefunden, die dem singenden Arbeiter sicher gemäßer sind, als der in geistreichen Antithesen zugespitzte Intellektualismus der Chöre op. 10 und 13." „Der Anbruch" 1930, 12. Jg., S. 279/80.

39 Redlich führt u. a. aus: „Bei näherer Betrachtung der Stücke (es liegen mir op. 10, 13 und 17 vor) fällt der formale Reichtum jeder einzelnen Nummer und die weit über das Maß alles dessen, was man in letzten Jahrzehnten Chorstil zu nennen pflegte, hinauswachsende Satztechnik auf. . . . Die Musik dieser Chöre ist ebenso einmalig wie die Selbstverständlichkeit ihrer Technik. Eins steht fest: die Hand, die diese Noten schrieb, war in der besten Schule gestählt worden. Wie hier Linie gegen Linie geführt ist, thematische Beziehungen zum formalen Prinzip erhoben werden . . . — das ist ebenso erstaunlich. . . . Eine eigentümliche Neigung zu Leerklängen der Quart und Quint, gelegentliches Einmünden in das Schema älterer Kadenzformen sowie eine sehr persönliche, von allen akademischen Fugenmechanismen sich abwendende Imitationstechnik verleihen den Stücken oft einen zarten archaischen Schimmer, der zugleich mit der geruhigen fundamentbezüglichen Ausharmonisierung mancher Partien und der klar disponierten Architektur diese Kunstwerke den Niederungen polemischer Aktualität vielleicht mehr entrückt, als es ihr Schöpfer wahrhaben will." (Redlich, a.a.O., S. 302/03.)

40 Johann Friedrich Reichardt, Über die musikalische Ausführung. In: Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782, Bd. 1, S. 203 (Reprint, Hildesheim 1969).

41 Fingerzeige für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler, a.a.O., S. 47.

Wolfgang Molkow

„Litanei vom Hauch"

Mit dem satirischen Chorstück „Litanei vom Hauch", op. 21, Nr. 1, entstanden 1930, knüpft Eisler an Stil und Haltung der „Vier Stücke für gemischten Chor" op. 13 an. In diesen Stücken rechnete Eisler mit dem alten Chor- und Liedertafelstil ab und setzte diesem eine neue Haltung entgegen, die sich am Schluß des „Vorspruchs" in der Forderung spiegelt: „Auch unser Singen muß ein Kämpfen sein!" In der „Litanei" nun verbündet sich kämpferische Haltung mit satirischer: Satire als Ausdruck der Kritik am Bestehenden. Satire steckt schon im Titel von Brechts Gedicht: Litanei glossiert den katholischen Bittgesang mit seinen hoffnungslosen, psalmodierenden Anrufungen. Der „Hauch" aber ist eine Anspielung auf Goethes „Wanderers Nachtlied". Hier eine kurze Gegenüberstellung der Originalverse und des verwandelten Refrains im Brechtgedicht:

Über allen Gipfeln
ist Ruh,
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch;
die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.

Darauf schwiegen die Vöglein im Walde
Über allen Gipfeln ist Ruh
In allen Wipfeln spürest du
kaum einen Hauch

Ein Beispiel Brechtscher Verfremdungstechnik: geringfügige Umstellungen, Zusätze, der Wechsel des Tempos genügen, um Goethes Naturidylle einen neuen Sinn zu unterschieben. Brecht, dessen Goethebild zu dieser Zeit ohnehin nicht gerade freundlich war, hat es vor allem auf die Phrasen abgesehen, die im Munde des Bildungsbürgers und Pseudohumanisten schon längst zu Klischees erstarrt sind. Den vielzitierten Aphorismus „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" macht er in dem „Lied von der belebenden Wirkung des Geldes" zu einer verächtlich-wegwerfenden Geste: „Edel sei der Mensch, gut und so weiter . . ." Eine Gesellschaft, die den Profit zu ihrer Maxime erhoben hat, kann auf Goethes ethisch-humanistische Maxime nur noch mit Achselzucken reagieren.

Die Verfremdung der Goetheverse in der „Litanei" wird verständlich, wenn man das „darauf schwiegen . . ." entschlüsselt. Dieses „darauf" der Refrains bezieht sich, grob skizziert, auf die jeweils in den Strophen zuvor apostrophierten Zustände im Weimarer Staat. Die deutsche „freischwebende" Intelligenz — Betrachter schlechthin — sieht schweigend der schreienden Ungerechtigkeit zu, obwohl sie reden und anklagen könnte. Aber: Schweigen verspricht Gold; Schweigen wendet auch Repressalien ab und garantiert Sicherheit. Dieser Bestochene schweigt nicht nur, wenn

Angehörige des Proletariats auf der Straße verhungern, er schweigt auch, wenn Kommunisten und Sozialdemokraten verfolgt und in blutigen Polizeieinsätzen ermordet werden. Er ist der Prototyp des Konformisten, der wenig später in die offenen Arme des Faschismus rennt. Wie in vielen Gedichten und Sücken Brechts fehlt auch hier der dialektische Umschlag nicht: eines Tages kommt der „Große Rote Bär" und „frißt die Vöglein im Walde". Auch diese Metapher ist Satire: für den Betrachter, der nun nicht mehr schweigt, weil er um sein mühsam erworbenes, schmales Eigentum besorgt ist, ist der Sozialismus ein Schreckgespenst wie für die sieben Geißlein der große böse Wolf der Grimmschen Märchen.

Der formale Verlauf der „Litanei" gliedert sich in eine Folge von sechs Strophen und Refrains. Dieser Verlauf ist gekennzeichnet durch eine Spannungskurve, die — entsprechend der wachsenden Dramatik des Berichteten — von Strophe zu Strophe ansteigt, in der 5. Strophe kulminiert und in der letzten jäh umschlägt. Die Strophen 1 und 2 schildern die Ausgangssituation: wachsende Verelendung des Proletariats. Die Strophe 3 beschreibt die erste Aktion eines einzelnen: Auflehnung gegen eine pervertierte Rechtsordnung. Strophe 4 zeigt die verschärfte Reaktion der Ordnungshüter. In Strophe 5 prallen Aktion und Reaktion unmittelbar aufeinander: Proletariat und Militär stehen sich gegenüber. Strophe 6 dann bringt den Umschlag in der scheinbar ausweglosen Situation.

Diesem dramatischen, sich innerlich ständig steigernden Strophenverlauf steht völlige Statik des gleichbleibenden Refrains gegenüber. Er suggeriert die Scheinidylle des Waldes, in der sich der passive Betrachter abzuschirmen sucht vor der Realität. Zweimal allerdings weicht der Refrain entscheidend von seiner Monotonie ab: einmal, als das „Schweigen im Walde", die Konformität und Anpassung gleichsam von oben verordnet wird (Strophe 4 Polizist: „So! Jetzt schweigen die Vöglein im Walde."); und am Schluß in der Reaktion der bestochenen Intelligenz auf die „rote Gefahr" („da schwiegen die Vöglein nicht mehr"). Strophe und Refrain sind jetzt genauso vermittelt wie Realität und Scheinidylle; entscheidendes syntaktisches Vermittlungsglied ist das *„da"*, es steht in Kontrast zum vorhergehenden „darauf" und „auch".

Eisler nun setzt den Kontrast: reales Geschehen — Strophen/Scheinidylle — Refrain musikalisch um, indem er zwei Ebenen mit jeweils eigenen Stilelementen kontrastiert. Für die Strophen insgesamt ist Kennzeichen der Ton des Berichts, das „Chorreferat", für den Refrain ein romantisierendes, parodistisches Choridyll.

Betrachten wir zunächst die Strophen:

Es fällt auf, daß die einzelnen Strophen in ihrem thematischen Material musikalische Einheiten bilden, die den textlichen Einheiten folgen: so z. B. Strophe 1 und 2, die von der „Alten" und dem „Totenarzt" berichten, und Strophe 3 und 4, die den Mann und den Polizisten gegenüberstellen.

Charakteristisch für die beiden ersten Strophen (Seite 184 und 185, T. 1—13 und T. 24—37) ist ein Motiv, gebildet aus der Tonfolge a', b', d'', cis'', b', a', g', e', ein Kreisen um das übermäßige Intervall b' — cis'' also, sowie die imitatorische Führung der Stimmen. Die Tonart ist d-moll, die Strophen enden aber jeweils auf der Dominante a, die dann die Haupttonart des folgenden Refrains bildet.

Die Strophen 3 und 4 enthalten neues Themenmaterial. Auffallend ist hier die Betonung des homophonen Satzes gegenüber der Linearität der Anfangsstrophen. Die Homophonie bedingt eine aktivere Haltung zum Geschehen; sie äußert sich vor allem in den drei Akkordschlägen jeweils am Zeilenende. Diese drei akzentuierten Akkorde heben das Wesentliche der Versaussage hervor: „... Mann daher" (S. 186, T. 51), „... keinen Sinn" (T. 55), „... Haken drin" (S. 187, T. 59). Die Tonalität ist a-moll gegenüber dem d-moll des Anfangs, wechselt aber wieder zu d bei dem Ausruf „Ein Mensch müsse essen können" (T. 65). Die Wichtigkeit dieses Ausrufes wird unterstrichen durch den fanfarenartigen Gesang im ff des Tenors. Das Quartmotiv ist neben dem übermäßigen Sekundmotiv des Anfangs und den Akkordschlägen das dritte Hauptmotiv innerhalb der Strophen. Seine konstitutive Bedeutung bekommt es in der Schlußstrophe (S. 190—191, T. 137—151).

Strophe 4 ist musikalisch der Reflex auf Strophe 3 (S. 188, T. 81—105); Änderungen ergeben sich aus unterschiedlicher Textverteilung. Das Quartmotiv („Doch der Polizist ..." T. 98) ist allerdings nur noch in seiner Intervallstruktur vorhanden: die Verstärkung des Tenors durch die Baßstimme signalisiert Machtfülle und Brutalität des Polizisten, durch die die Rebellion einzelner erstickt wird.

Die Strophen 5 und 6 bilden Varianten beziehungsweise Analogien zu den vorangegangenen. Strophe 5 bringt das übermäßige Motiv der beiden ersten Strophen (S. 189, T. 106). An zwei Elementen jedoch zeigen sich wesentliche Unterschiede zum Anfang: einmal wird der Text unisono gesungen im Gegensatz zur zweistimmigen Imitation des Anfangs. Das bedingt auch hier — wie in Strophe 3 — eine stärkere Aktionshaltung des Chores. Zum anderen sind hier die Töne d″ und cis″ des übermäßigen Sekundmotivs, in Takt 1 und den folgenden Takten in Halben notiert, zusammengezogen zu Vierteln (T. 106). Diese Verkleinerung der Notenwerte bedeutet eine Beschleunigung des Tempoverlaufs: sie bilden ein auskomponiertes Accelerando. Die kleine motivische Differenz wird bei genauerer Analyse wichtig für den Aufbau des ganzen Stückes: Von der ersten bis zur fünften Strophe findet eine Tempobeschleunigung statt, die ein genaues Korrelat bildet zur wachsenden Dramatik des Textes. Für die musikalische Wiedergabe der „Litanei" bedeutet das: genaues Einhalten der vorgeschriebenen Metronomangaben. Diese stehen als Tempovorschriften über den Strophenanfängen. Folgende Tempokurve läßt sich ablesen:

Strophe 1 und 2: 𝅗𝅥 = ca. 144; das bedeutet ein normales „Allegro"-Tempo. Strophe 3 und 4: 𝅝 = 112; das ist fast eine Verdoppelung des Tempos. Strophe 5: 𝅝 = 92.

Die Reduzierung von 𝅝 = 112 auf 𝅝 = 92 darf nicht irritieren; die Beschleunigung bezieht sich insgesamt auf den Anfang mit 𝅗𝅥 = 144. Eine größere Beschleunigung in Strophe 5 würde die Durchhörbarkeit des ja bereits auskomponierten Accelerando in Takt 105 in Frage stellen; die Viertel wären gegenüber den Halben kaum noch wahrzunehmen. Der Eindruck einer wachsenden Tempokurve insgesamt geht dabei keineswegs verloren.

Zum Accelerando der Strophen steht nun in unmittelbarem Kontrast ein Ritardieren der Refrains. So sind zum Beispiel in R 3 (R = Refrain)

Tenor, Sopran und Baß in der Notationsform der Brevis (entspricht dem Notenwert von 2 Ganzen) ausgeschrieben, was den Höreindruck eines unendlich langen Melodiebogens hervorruft (S. 187/88 T. 71—81). Im einzelnen Refrain ist das Ritardando selbst auskomponiert (T. 20—24): der Taktwechsel 3/2 4/2 garantiert eine zunehmende Verbreiterung. Das Wort „Ruh" ist ironisch auskomponiert durch ständiges Abnehmen von Lautstärke und Tempo bis hin zu vollständigem „Verhauchen". Diese gegensätzlich verlaufenden Tempokurven — Accelerando gegen ein Ritardando — bilden ein deutliches Korrelat zur inneren Entwicklung des Brechtschen Gedichts: beschrieben wird anhand dramatischer Bilder die wachsende Verschärfung des Klassenantagonismus. Diesem Treiben aber sehen die schweigenden Vöglein mit wachsender Teilnahmslosigkeit zu.

Bedeutsam nun das dynamische Verhältnis in der Schlußstrophe (T.137 bis 161): hier verhalten sich die beiden Tempokurven genau umgekehrt zueinander; der Strophenteil hat die bisher langsamste Tempoangabe: 𝅗𝅥 = 132; der Refrain dagegen hat die Anweisung: „So schnell und stark wie möglich". Dazwischen liegt ein „Molto accelerando" (T. 147—150). Die Musik bildet also den Umschlag in der Situation ab, die „Unruh" ist jetzt genauso auskomponiert wie zuvor die „Ruh". Überdies schlägt der fließende, betont lyrische Charakter des Refrains abrupt um in einen homophonen, akkordisch gebundenen Satz.

Die dynamischen Verhältnisse — Temporegelung, Abstufung der Lautstärke etc. — sind also in der „Litanei" ein kompositorisches Mittel, die Ebenen Strophe (auf der das Geschehen stattfindet) und Refrain (in dem eine stumme Reaktion gezeigt wird) gegeneinander abzusetzen.

Zu satirischer Haltung nun findet Eislers Musik, indem sie das Litaneiprinzip verfremdet und verzerrt. Die Litanei ist ein katholischer Bittgesang, der sich auf Gebets- und Anrufungsformeln wie „Kyrie eleison" etc. stützt. Musikalisch besteht er aus der endlosen Wiederholung einzelner Phrasen und Melismen. Dieses „Psalmodieren" verleiht der Litanei einen monotonleiernden, oft weinerlich wirkenden Ausdruck. Das schon erwähnte übermäßige Sekundmotiv des Anfangs (T. 1 f.) hat einen typischen Ausdruck des Bittgesangs, überdies verstärkt durch ständige Wiederholung dieser melodisch wahrhaft nicht ergiebigen Motivfloskel. Eine weitere Intensivierung dieses Ausdrucks liefern die Akzente auf dem jeweils ersten und dritten Taktteil. Zur Ausführung dieser Akzente merkt Eisler an: „Alle Betonungen übertreiben". Er fordert die Ausführung so, daß die jeweils unbetonten Noten auf den schlechten Taktteilen an die betonten angeschliffen werden. Hält man sich an diese Anweisung, so bekommt das Ganze durch das Verschleifen der Töne fast den Charakter sentimentalschluchzender Zigeunermusik, die ja ihre melodischen Bildungen aus der übermäßigen Tonskala bezieht. Ein Moment jedoch macht deutlich, daß der Chor sich bei der Interpretation nicht mit dem Litaneigesang identifizieren, sondern sich distanzieren soll, indem er ihn singend *darstellt:* die regelmäßigen Akzente auf der 1 und 3 geben dem gesamten Strophenverlauf zugleich auch einen latenten Marschcharakter. Dieser verhält sich allerdings in schroffem Gegensatz zum Litaneiprinzip, das seine Monotonie ja aus endlos fließender, keineswegs durch regelmäßige Taktschwerpunkte gegliederter Melismatik gewinnt. Der Marschcharakter aber ermöglicht

Distanzierung des Ausdrucks und spiegelt die Haltung der Verse: kein sich Ausliefern an die Situation des Elends, sondern zeigen, daß diese Situation veränderbar ist. Diese Haltung wird — auch in der Musik — von Strophe zu Strophe deutlicher. In Strophe 3 schon ist nichts mehr von Litaneicharakter zu spüren. Und Strophe 5 hebt ihn durch Unisono, rhythmische und dynamische Veränderung (s. o.) vollends auf.

Arbeitet Eisler in den Versen mit dem Mittel der Verfremdung durch distanzierende Darstellung, so verwendet er in den Refrains die Form reiner Parodie, Parodie auf musikalische Idylle, deren Scheinzustand evident ist. Das Überleitungsmotiv in Takt 15 (e', d', h, c', a), mit dem die Hauptstimme des Refrains einsetzt, ist eine Transposition von Takt 2. Auch dieses Motiv erinnert an Litaneiformeln und kann sich im Refrain im Gegensatz zu den Strophen melodisch ausbreiten.

Eisler verbindet nun Lamentostil der Litanei mit einer Parodie auf den Liedertafelstil des 19. Jahrhunderts.

„Dann kommt der deutsche Männerchor
der singt dir ein schönes Liedchen vor."

So heißt es in dem Lied „Mariechen" von 1925/26. Eisler hat diese Stelle mit großem Schmalz vertont. Der „Deutsche Männerchor" war Eislers Alptraum; das „gefühlvolle Säuseln der Bässe, der lyrische Schmelz; man kann auch manchmal ‚Schmalz' sagen, der Tenöre"[1] bedeutete für ihn ein Non plus ultra an falsch-sentimentalem, kitschig-pathetischem Ausdruck. Schon früh nahm er den Kampf gegen dieses Unwesen in der Arbeiterchortradition auf, mußte jedoch immer wieder erkennen, wie schwierig es war, mit Klischees, eingetrimmt durch reaktionäre Chortradition, aufzuräumen. Der neue Ausdruck Eislerscher Chöre, also jene lehrhafte, oft auch wie im Fall der „Litanei" satirische Haltung mußte auch musikalisch in der Praxis erkämpft werden. Die „Maßnahme" und später die „Mutter" dürften die überzeugendsten Resultate dieses Kampfes gewesen sein.

Im Refrain der „Litanei" also knüpft Eisler parodierend an die Haltung „deutscher Männerchöre" an. Das Scheinidyll, die Verlogenheit des Naturgefühls: das Schweigen im Walde wird hier entlarvt mit den musikalischen Mitteln übertriebenen Gefühlsausdrucks. Schon im „Vorspruch" aus den eingangs genannten „Vier Stücken für gemischten Chor" op. 13 benutzt Eisler das Klischee der Liedertafelromantik, um das Moment der Naturentfremdung aufzuspüren. Auf den banalen Text:

„Wie schön ist es im grünen Wald
wo das Echo schallt"

singt der Chor eine ebenso banale Melodie in reinem C-Dur, das sich in Kontrast zur „atonalen" Einleitung des Chorstücks um so grotesker ausnimmt. Auf das falsche Naturgefühl des „Vorspruchs" gibt der dritte Chor die Antwort:

„Erst wenn wir gesiegt haben, wird ein Vogelruf im Wald sein."

Der inhaltliche Bezug zum Refrain der „Litanei" ist offensichtlich.

Banal ist die dreifache Sequenz eines simplen Quartmotivs zum Text „Vöglein im Walde" in der Hauptstimme (T. 16—18); übermäßig gefühl-

voll ist das durch Akzent mehr als deutlich herausgehobene a'' der Tenöre, das, im Falsett vorgetragen, genau den Ausdruck „Lyrischen Schmalzes" treffen soll.

Diesem Schwulst steht schroff gegenüber der vierte Refrainteil, in dem ein Sprecher „scharf, in Kommandoton", die Worte des Polizisten, die verordnete Ruhe also, vorträgt. Auch dieser Verfremdungseffekt findet sich im „Vorspruch" und als ein Mittel der Höreraktivierung in der (früheren) Agitpropmusik Eislers. In der „Litanei" hat das abrupte Ausbrechen aus der musikalischen Sphäre durch plötzliches Eintreten von Sprache unmittelbar schockierende Wirkung. Der brutale Ausruf des Polizisten, mit dem er als präfaschistischer „Ordnungs"-Hüter entlarvt wird, hat sein Korrelat im musikalischen Schock: der Nicht-Musik.

Fast ebenso schockartig wirkt dann der unvermittelt einsetzende und jäh abbrechende Schluß. Die Anweisung: „Ohne Fermate schließen! Genau im Takt" bewahrt sich vor einer musikalischen Tradition, Abrundung durch Verbreiterung des Tempos zu erzielen; keine Schlußwirkung im Sinne eines Punktes ist intendiert, sondern Offenheit des Schlusses, Provozierung des Hörers, sich mit der umgeschlagenen Situation auseinanderzusetzen.

In der „Litanei" vermittelt Eisler Schärfe des Ausdrucks durch die schroffe Kontrastierung gegensätzlicher Dynamik und Stilelemente, weniger dagegen durch dissonante Harmonik. Gegenüber den „Vier Chorstücken" op. 13, in denen sich frei-atonale Strecken neben tonalen finden, strebt Eisler hier Vereinheitlichung und Vereinfachung an. Auffallend ist die modale Einfärbung durch Kirchentonarten, wie sie typisch auch für den Stil von Eislers Zeitgenossen Hindemith ist. Modale Harmonik verwendet Eisler schon in dem Chorstück op. 15 „Auf den Straßen zu singen", dann vor allem in den Kampfliedern. Im Ausdruck kennzeichnet die modale Harmonik eine stärkere Distanzhaltung und Objektivierung im Vergleich zur dissonanten, oft noch expressiven Tonsprache der Chorstücke op. 13. Die stärkere Betonung von Sachlichkeit bedeutet in der „Litanei" jedoch keine Preisgabe ästhetischer Standards.

1 H. Eisler, „Einige Ratschläge zur Einstudierung der Maßnahme", 1932, in: Eisler, Musik und Politik, Leipzig 1973, S. 168.

Sabine Schutte

Nationalhymnen und ihre Verarbeitung

Zur Funktion musikalischer Zitate und Anklänge

In einer Reihe von Liedern Hanns Eislers finden sich — mehr oder weniger versteckt — Zitate und Melodiebruchstücke, die einem anderen musikalischen Zusammenhang entnommen sind. Meist handelt es sich um Melodiefragmente, die in Opern, Volksliedern oder Hymnen bereits ihre eigene Geschichte haben[1]. Eisler löst Teile, Melodiezeilen oder sogar ganze Abschnitte heraus und fügt sie in einen neuen musikalischen Kontext ein. Der Inhalt, für den das Zitierte steht, wirft ein Licht auf den Sinn des Neugestalteten, und umgekehrt verursacht die individuelle Gestaltung des Komponisten eine neue Qualität des Zitierten. Auf dieser Wechselwirkung beruht eine spezifische Art des Ausdrucks und eine Annäherung an sprachlich faßbare Gehalte.

Die Bedeutung von Zitaten innerhalb eines Stückes läßt sich entfalten, wenn sie in ihrem Primärzusammenhang betrachtet und in ihrer geschichtlichen Tradition bestimmt werden. In den teilweise sehr bekannten Vorlagen, denen sie entnommen sind, komprimieren sich Traditionen dergestalt, daß die Liedweise als deren ästhetischer Ausdruck schon in ihrer unmittelbar sinnlichen Erscheinung ein Stück vergangener Geschichte verkörpert. Die Einbettung in einen neuen musikalischen Sinnzusammenhang führt zur Präsenz verschiedener geschichtlicher Ebenen. Indem man diese in ihrem konkreten Gehalt aufeinander bezieht, ermöglichen sie eine Stellungnahme des historisch fortgeschritteneren Standpunktes zu der aus der Geschichte zitierten Ebene.

Mit der Verarbeitung tradierter Materialien vollzieht Eisler die künstlerische Umsetzung des von ihm verschiedentlich geforderten historischen Denkens. Es gilt ihm als Grundlage, um „schärfer sehen" zu lernen[2]. Der historische Charakter einer Musik dient als Ansatzpunkt für pädagogische Hinweise an die Zuhörer, die nicht nur genießen, sondern auch aus der Kunst lernen sollen. Dazu schreibt Eisler 1936:

> „Bei der Aufführung von klassischer Musik muß zur Verhinderung einer gesellschaftlich schädlichen Verwendung der historische Charakter betont werden. Das ist leicht zu erreichen durch die Einführung geschichtlicher Kommentare und musikwissenschaftlicher Erläuterungen in das Konzert."[3]

Der Rekurs auf die Geschichte wird durch die Verwendung von historischen Melodie-Fragmenten nahegelegt, deren Bedeutung es zu erkennen gilt. Eislers eigene Einarbeitung von Materialien aus einer anderen Tradition ist deshalb in Korrelation zu betrachten zu seinen pädagogischen Intentionen; d. h. seine Musik ist ebenso darauf angelegt, über sich selbst hinauszuweisen auf die Geschichte der Gesellschaft, und umgekehrt bedarf es der erläuternden, über die Immanenz hinausgehenden Analyse historischer und gegenwärtiger Zusammenhänge, um den ästhetisch-musikalischen Sinn zu erschließen.

Solche inhaltliche Komplexität ergibt sich aber nicht einfach aus der Einfügung von historischen Reminiszenzen, vielmehr sind der Gehalt des Zitierten selbst, die Art der Verarbeitung und die dafür angewandten musikalischen Mittel ausschlaggebend für die Intention der Komposition. Welche Bedeutung ein Zitat oder zitatähnliche Bildungen haben können, soll am Beispiel des Liedes „Anmut sparet nicht noch Mühe" gezeigt werden, das Eisler unter dem Subtitel „Festlied der Kinder" 1950/51 nach B. Brechts „Kinderhymne" komponierte[4]. In dieses Stück sind Fragmente beider deutscher Nationalhymnen — des Deutschlandliedes und der DDR-Nationalhymne — eingegangen. Deren Geschichte wird im folgenden insoweit dargestellt, als sie für die Bezüge zwischen den beiden Nationalhymnen — und damit für den Gehalt der „Kinderhymne" — konstitutiv ist.

Die Nationalhymne der DDR komponierte Eisler 1949 auf den Text „Auferstanden aus Ruinen . . ." von J. R. Becher während eines Aufenthalts in Warschau. Eisler hatte sich dort anläßlich der polnischen Goethe-Feiern mit Becher getroffen, der ihn um die Vertonung seines Gedichtes bat. Im November 1949, knapp einen Monat nach der Gründung der DDR, wurde das Lied zur Nationalhymne erklärt, und Eisler erhielt dafür 1950 den Nationalpreis 1. Klasse[5].

Das Deutschlandlied hingegen hat eine weit längere Tradition: Der Text stammt von H. Hoffmann von Fallersleben, der aufgrund seiner demokratischen Überzeugungen nach Helgoland emigrieren mußte und dort 1841 das Gedicht unter dem Titel „Lied der Deutschen" verfaßte[6]. Die Liedweise schuf J. Haydn im Jahre 1797, zu einem Zeitpunkt, als die französiche Armee unter Napoleon auf Wien vorrückte. Als „Kaiserhymne" ist sie — wie U. Günther in seiner informativen Darstellung über die Geschichte der deutschen Nationalhymnen berichtet — zur „Gegenhymne der Marseillaise" geworden[7]. 1922 wurde sie zur deutschen Nationalhymne erklärt. Seit dem Beginn der faschistischen Herrschaft in Deutschland 1933 ist sie stets in Verbindung mit dem „Horst-Wessel-Lied" gesungen worden[8].

Nachdem das Deutschlandlied dem deutschen Faschismus als musikalisches Staatssymbol gedient hatte, gab es nach 1945 allenthalben Einwände dagegen, es wieder als Nationalhymne einzuführen. Es entwickelte sich eine heftige Diskussion um seine Wiedereinsetzung, bei der das Deutschlandlied vielfach als das Erbe der gesamtdeutschen Tradition verstanden und gegen die von Eisler verfaßte Nationalhymne der „Sowjetzone" gesetzt wurde. Diese Debatte wird im folgenden etwas ausführlicher dargestellt, da ein zeitlicher und inhaltlicher Zusammenhang zwischen ihr und der 1950/51 entstandenen „Kinderhymne" besteht, die ihren wesentlichen Gehalt aus dem Verhältnis der DDR-Nationalhymne zum Deutschlandlied und seiner Tradition bezieht.

Es war besonders Bundespräsident Th. Heuss, der Bedenken gegen die Weiterführung der alten Hymnentradition äußerte und meinte, daß der „tiefe Einschnitt" in der deutschen Geschichte eine neue „Symbolgebung" erfordere: Habe das Deutschlandlied noch wenige Jahre zuvor als „Vorspann" zum Horst-Wessel-Lied gedient, so könne es nun nicht ohne weiteres einen demokratischen Staat repräsentieren[9]. Über die mahnenden Stimmen, die dieses Lied als Belastung für die bundesrepublikanische Demokratie ansahen und es wegen seiner nationalistischen Tendenz kritisierten, setzte sich

die konservative Seite hinweg und versuchte auf verschiedene Weise, die öffentliche Meinung für die Beibehaltung des Deutschlandliedes als Nationalhymne zu gewinnen. In Presse-Artikeln und anderen Veröffentlichungen wurde die Tradition des Liedes beschworen und ihre Verwurzelung im „Volk" hervorgehoben, wobei die Zeit zwischen 1933 und 1945 vielfach ausgespart oder nur beiläufig erwähnt wurde. So heißt es z. B. in einer Broschüre aus dem Jahr 1949, die angeblich dazu dienen sollte, „weite Volkskreise . . . über die wirklichen geschichtlichen Tatbestände objektiv zu unterrichten":

> „. . . die Hymne ist in keiner Weise der Ausdruck einer überheblich nationalistischen Geisteshaltung. Sie hat das deutsche Volk, selbst als sie noch nicht zur offiziellen Hymne erklärt worden war, schon immer begleitet; sie hat Höhen und Tiefen mit ihm gemeinsam erlebt und ist im Volke stärker verwurzelt, als man an manchen Stellen wahrhaben möchte . . . und was nützt es, wenn Parteiapparate sich gegen ihre Wiedereinsetzung verleumdend wehren, — das Volk wird doch das Deutschlandlied weiterhin als seine Nationalhymne als ‚Das Lied der Deutschen' in seinem Herzen tragen" [10].

Mit solchen und ähnlichen Äußerungen wurde dem politisch verunsicherten „Volk" ein blinder Traditionalismus als ideeller Halt eingeredet. Jedoch stießen solche Auffassungen offenbar auf Verständnis, denn eine neue von R. A. Schröder und H. Reutter verfaßte und von Heuss propagierte Hymne konnte sich nicht durchsetzen [11]. Das Deutschlandlied hingegen wurde unter der Hand und sogar schon bei offizielleren Anlässen wieder gesungen und gespielt. Den endgültigen Ausschlag für die Wiedereinführung dieses Liedes als bundesdeutsche Nationalhymne gab schließlich K. Adenauer. Er stimmte am 18. 4. 1950 — etwa ein Jahr nach Errichtung der Bundesrepublik und ungefähr ein halbes Jahr nach der Gründung der DDR — während einer Kundgebung im Berliner „Titania-Palast" überraschend die 3. Strophe der Hymne an und präjudizierte damit faktisch die Entscheidung. Mit dieser von Bundesminister Kaiser als „Staatsstreich" apostrophierten Aktion, die eine überwältigende und weitgehend zustimmende Reaktion auslöste, war die Diskussion auf ihrem Höhepunkt, sehr bald aber auch an ihrem Ende angelangt. Heuss wies zwar resignierend darauf hin, daß er „den Traditionalismus und sein Beharrungsvermögen unterschätzt" habe, bestätigte aber 1952 schließlich das Deutschlandlied mit allen drei Strophen als Nationalhymne der BRD; bei offiziellen Anlässen sei jedoch nur die dritte Strophe zu singen [12].

Es wäre zu kurz gegriffen, wenn man in diesen Ereignissen nur eine Auseinandersetzung um traditionelle Symbole sieht. Die Entscheidung für die Beibehaltung des Deutschlandliedes als Nationalhymne war auch gegen die Konkurrenz der „SBZ" gerichtet. Darauf deuten z. B. Äußerungen des Bundesministers L. Ehrhard, der zu dem Vorfall im Berliner Titania-Palast meinte, das mit dem Deutschlandlied geäußerte Bekenntnis zu Einigkeit und Recht und Freiheit sei — wenige Kilometer entfernt von der Berliner Sektorengrenze — als Äußerung der Bundesregierung zu werten, sich für die Freiheit und das Recht aller Deutschen einzusetzen [13]. Noch deutlichere Anspielungen finden sich in einigen Passagen des Berliner „Tagesspiegels":

> „. . . die Bevölkerung der Sowjetzone . . . wird jetzt dem Bundespräsidenten Dank wissen, daß er der sowjetdeutschen Eisler-Becher-Hymne ein neues

> Symbol entgegengesetzt. Wer an unsere unterdrückten Landsleute im Osten denkt, sieht im Deutschlandlied weniger die Erneuerung einer Tradition als eine in die Zukunft weisende politische Verpflichtung" [14].

Hier zeigt sich, daß die neu bestätigte Bundeshymne in einer historisch und politisch begründeten Beziehung zur Nationalhymne der DDR und sogar zur Existenz dieses Staates angesehen wurde. Ihre Wiedereinführung, für die 1951 bei einer Umfrage 75 % der Bevölkerung gestimmt haben [15], verweist — wie das Presse- und Informationsamt der Bundesregierung betont — auf die „zunehmende Stabilisierung" des „staatlichen Lebens nach innen und außen" [16]. Zugleich ist diese selbstbewußte Identifikation mit der Tradition, deren Fortführung durch Kritik nicht hatte verhindert werden können, Ausdruck der sich durchsetzenden konservativen politischen Interessen.

Die in der Nationalhymne verkörperte Tradition wird nun in der 1950/51 komponierten „Kinderhymne" von Eisler und Brecht zum Anlaß genommen, eine neue Generation dazu aufzurufen, sich für ein „gutes Deutschland" einzusetzen. Daß Eisler bei der Komposition dieses Stückes die Diskussion um das Deutschlandlied im Auge hatte, ist wahrscheinlich. Er war 1950 nach Berlin übergesiedelt und hatte von den spektakulären Vorfällen im Titania-Palast sicher Kenntnis, zumal er in der Presse — wie oben ersichtlich — als Komponist der anderen Nationalhymne, der „Spalterhymne", wie sie auch genannt wurde, erwähnt worden war. Ästhetisch gesehen, stellt das „Festlied der Kinder" jedenfalls eine Reaktion auf die geschilderten Ereignisse dar, indem Text und Musik Bezug nehmen auf das Deutschlandlied und auf die Entwicklung der jüngeren deutschen Geschichte, die zur Existenz zweier deutscher Staaten geführt haben:

Kinderhymne [17]

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand
Daß ein gutes Deutschland blühe
Wie ein andres gutes Land.
Daß die Völker nicht erbleichen
Wie vor einer Räuberin
Sondern ihre Hände reichen
Uns wie andern Völkern hin
Und nicht über und nicht unter
Andern Völkern wolln wir sein
Von der See bis zu den Alpen
Von der Oder bis zum Rhein.
Und weil wir dies Land verbessern
Lieben und beschirmen wir's
Und das Liebste mag's uns scheinen
So wie andern Völkern ihrs.

In den nachfolgenden analytischen Bemerkungen wird nur eine spezifische Fragestellung verfolgt: Es soll gezeigt werden, in welcher Weise das Deutschlandlied und die DDR-Nationalhymne für das Werk konstitutiv sind. Geht man gezielt dieser Frage zunächst im Text nach, so wird deutlich, daß er sich wie eine Korrektur jener Stellen des Deutschlandliedes ausnimmt, die schon mehrfach Anlaß zur Kritik gegeben haben [18]. Betrachten wir die 3. Strophe des Brecht-Gedichtes, die in textlicher und musikalischer Hinsicht den

Schlüssel zum Verständnis der Kinderhymne bildet, so ist sie sozusagen das Gegenstück zur 1. Strophe des „großmauligen" (Tucholsky) Deutschlandliedes, dessen „imperialistischer" (Shaw) Anspruch von Brecht kritisiert wird: Die am häufigsten angegegriffene Zeile „Über alles in der Welt" wird umgestaltet zu dem Wunsch nach Aufgabe der nationalen Überheblichkeit und zu dem Appell, sich weder „über" noch „unter" andere Völker zu stellen. Bei Brecht erstreckt sich Deutschland nicht mehr „von der Maaß bis an die Memel" und „von der Etsch bis an den Belt", sondern es wird in den neuen Grenzen nach dem zweiten Weltkrieg gesehen, die beide Teile des Landes „von der See bis zu den Alpen, von der Oder bis zum Rhein" in sich fassen. Insgesamt zielt das Gedicht darauf, den hegemonistischen Anspruch zurückzunehmen, den das Deutschlandlied in seiner jüngeren Vergangenheit verkörpert hat. Diese Intention ist als pädagogischer und moralischer Appell an die Kinder in allen Textstrophen durchgehalten. Der auf die Gegenwart von 1950/51 bezogene politische Standpunkt wird in den beiden Mittelstrophen von einer historischen Ebene überlagert, die ihre Tiefenschärfe aus der durch den Text hindurchscheinenden Vorlage des Deutschlandliedes bezieht. Als Hintergrund einerseits und zentraler Bezugspunkt andererseits wird es zum integrierenden Moment des Gedichtes. Es steht für die Intention, die Vergangenheit als veränderungswürdige in der Gegenwart aufzuheben.

Eisler vertieft die im Text angelegte historisch-politische Dimension sinnfällig, indem er unter anderem Anklänge an das Deutschlandlied und an die von ihm selbst verfaßte Nationalhymne der DDR verwendet, die als kleine, abgewandelte, miteinander und mit dem Kontext verschränkte Hymnenbruchstücke jedoch zunächst nicht zu erkennen sind. So kommt für den ersten Teil der Komposition — bestehend aus den ersten beiden Strophen des Brecht-Gedichtes — der Eindruck zustande, als sei das hier vorgeführte musikalische Material selbständig, neu und doch im Ton vertraut. Dieser Eindruck des Bekannten hat seine Ursache nicht zuletzt auch darin, daß zwischen der Melodie des Deutschlandliedes und der DDR-Nationalhymne eine latente Verwandtschaft besteht, die sich besonders auf den diastematischen Ablauf der ersten vier Takte beider Hymnen bezieht (vgl. Beispiel 1).

In beiden Fällen bewegen sich die auftaktlosen Viertaktabschnitte im Rahmen des gleichen Hexachords, und in dem je ersten Takt steht der Tonhöhenverlauf der einen Weise in umkehrungsähnlichem Verhältnis zu dem der anderen. Zwar ist die Binnenstruktur der Takte verschieden, dafür sind die Spitzentöne der ersten beiden Takte wiederum gleich und bilden insgesamt eine jeweils aufsteigende Linie, die im 3. Takt ihren Höhepunkt hat. Auch die Verlangsamung der rhythmischen Bewegung erfolgt bei beiden Melodieausschnitten an gleicher Stelle in der Mitte des 4. Taktes[19].

Die inneren Beziehungen zwischen den beiden Hymnen und die Verflechtung von Anklängen bestimmen das Kompositionsprinzip der Kinderhymne. Eislers kompositorisches Vorgehen ist darauf gerichtet, die Herkunft der Anklänge aus den beiden Hymnen im Verlauf des Stückes offenzulegen und sie als solche identifizierbar zu machen. Um dieses Verfahren in seiner Logik darzustellen, entwickeln wir es von der Stelle der Komposition aus, in der die dichteste Verflechtung von Hymnen-Bezügen vorgenommen worden ist. Es handelt sich um den Beginn der 3. Textstrophe bzw. den Anfang des 2. Abschnittes der Komposition, der gegenüber dem 1. in charak-

teristischer Weise verändert wird. In der Parallelstelle am Anfang des Stückes bestimmen synkopisch aufgeteilte Akkorde im piano den Begleitklang, während hier ab Takt 21 eine gleichmäßig akzentuierte und marschartig wirkende Pizzicato-Akkordik unterlegt wird, die die Worte „über" und „unter" besonders unterstreicht. Diese mündet in Takt 24 in ein anfangs vom Horn unterstütztes Violinsolo, das die ersten 4 Takte der Hymne „Auferstanden aus Ruinen" intoniert, wobei leichte rhythmische Veränderungen gegenüber der Vorlage angebracht werden. Der letzte Takt dieses Zitats geht über in ein Melodiefragment aus der Schlußzeile des Deutschlandliedes, das als solches nicht sofort erkennbar ist, im Prinzip aber die Augmentation eines Hymnenausschnittes darstellt (vgl. Beispiel 2).

Wenn in Takt 27 sich die beiden Melodiefragmente überlappen, so ist die Tatsache, daß sie zueinander passen, wiederum auf die allgemeine melodische Ähnlichkeit beider Weisen miteinander zurückzuführen. Zwar tritt die Reminiszenz des Deutschlandliedes rhythmisch verändert und weniger offen zutage und kann deshalb nicht in gleicher Weise wie das „Auferstanden aus Ruinen" direkt als „Zitat" bezeichnet werden. Jedoch ist an dieser Stelle eine Summierung von Bezügen zum Deutschlandlied zu beobachten, die es erlaubt, trotz aller Versteckheit der einzelnen Details, gleichsam von einem intendierten „Zitat" zu sprechen, das für das Deutschlandlied als Ganzes steht. Als ein weiteres Teilmoment dieses intendierten „Zitats" erscheint in Takt 27, in dem sich die beiden Hymnenfragmente überschneiden, in der Singstimme eine anfangs punktierte, dann in gleichmäßigen Achteln aufsteigende Skala. Sie tritt insgesamt vier Mal auf: Im Mittelpunkt jedes der beiden Abschnitte der Komposition und jeweils vor der Schlußkadenz. Die im ersten Taktviertel gebremste Aufwärtsbewegung, z. T. auch die diastematische Abfolge der Töne sowie die Zurücknahme der rhythmischen Impulse im darauf folgenden Takt sind beiden Melodieausschnitten gemeinsam[20] (vgl. Beispiel 3).

Aber es sprechen noch weitere Indizien dafür, daß Eisler an dieser Stelle bewußt mit solchen melodischen Anklängen auf das Deutschlandlied als Ganzes abhebt. Jedesmal, wenn in der Singstimme der Höhepunkt f″ dieser Skalenfigur erreicht wird, also insgesamt viermal, schließen sich in den Bläserstimmen — verkürzt und verändert zwar, aber doch kenntlich — Motive an, die sich unzweifelhaft auf eine der beiden Schlußzeilen des Deutschlandliedes beziehen (vgl. Beispiel 4).

Sind diese Motive jedoch als Reminiszenzen des melodischen Höhepunkts im Deutschlandlied zu verstehen, so ist es naheliegend, auch jene aufwärts strebende Skalenfigur, von der gerade die Rede war, als Umkehrung eines Deutschlandlied-Motivs zu betrachten (vgl. Beispiel 5).

Faßt man die analytischen Überlegungen zusammen, so ist zu betonen, daß die Anklänge erst in ihrer Gesamtheit als Hinweise auf das Deutschlandlied kenntlich werden. An einer Stelle, in der im Text auf die Grenzen beider Teile Deutschlands die Rede ist, gruppieren sich im Anschluß an das deutlich erkennbare Zitat der DDR-Hymne mehrere verborgene Details und Anklänge aus dem Deutschlandlied. Die vom Text hergeleitete Präsenz dieses Liedes wird auf diese Weise musikalisch umgesetzt als ästhetisch-historischer Bezugsrahmen, in den sich das „Auferstanden aus Ruinen" einerseits mit einer gewissen Beiläufigkeit in den Begleitstimmen einfügt, sich zugleich aber als

Geste hörbar abhebt. Damit wird ein ästhetischer Ausdruck dafür gefunden, daß eine neue historisch-politische Entwicklung, wie sie die DDR-Nationalhymne repräsentiert, auf Traditionen nicht verzichtet. Diese durch das Deutschlandlied verkörperte nationale Tradition jedoch wird nicht in ihrer überkommenen Gestalt kontinuierlich weitergeführt, sondern verändert und integriert.

Integration ist denn auch das für die Komposition insgesamt bestimmende Verfahren: In den Kontext eingebunden werden noch weitere Anklänge aus beiden Hymnen. So haben z. B. die beiden einleitenden Takte des Stückes melodische Ähnlichkeit mit dem 3. und 4. Takt der DDR-Hymne[21] (vgl. Beispiel 6).

Auch die ersten 3 Takte der Singstimme lassen sich entfernt — etwa in der Auswahl der Spitzentöne in Takt 3 und 4 wie auch im Aufsteigen und Abfallen der Melodielinie — Bezüge zur Nationalhymne der Bundesrepublik wie der DDR herstellen. Es sollen an dieser Stelle keine weiteren Einzelheiten ausgebreitet werden. Insgesamt läßt sich sagen, daß ein Netz von Anklängen die gesamte Komposition durchzieht, wobei die Grenzen zwischen Motiven, die Ähnlichkeit mit einer der beiden Hymnen aufweisen, und freien Formulierungen fließend sind. Eine kompositionstechnische Verknüpfung von Anklängen wird durch sequenzartige Abwandlungen erzielt, d. h. der Anklang wird verändert, ohne aber seine Identität völlig aufzugeben[22]. Auf diese Weise wird das durch den Anklang vorgegebene tradierte Material strukturbildend genutzt.

Bezieht man die Anklänge und die beiden verschieden gestalteten, im Zentrum des Liedes placierten „Zitate" aufeinander, so stellen die Zitate eine Entfaltung der in den Anklängen nur angedeuteten historischen Sphäre dar. In den Zitaten kommen die Anklänge als flüchtige Hinweise auf die Tradition des nationalen Gedankens sozusagen zu sich selbst und verweisen auf ihre Herkunft.

Die Verwendung von Details aus dem Deutschlandlied, ihre sorgfältige Einarbeitung und Komprimierung in der Schlüsselstelle des Stückes kann als kritische Korrektur der nicht durchgehend demokratischen Tradition dieser Hymne angesehen werden. Im konstruktiven Bewahren von Traditionen stellt Eisler politisch den Anspruch, den ursprünglich demokratischen Gehalt des Deutschlandliedes mit dem Aufbau des Sozialismus zu verbinden und diesen Gehalt von daher wieder sinnvoll zu machen. Seine Traditionsbeziehung greift also wesentlich weiter als die der restaurativen Verfechter des Deutschlandliedes.

Um Eislers kompositorisches Vorgehen in seiner Eigenart herauszustellen, sei kurz auf eine andere Komposition hingewiesen, in die ebenfalls Nationalhymnen bzw. Hymnenfragmente als Material eingegangen, aber in ganz unterschiedlicher Weise eingearbeitet sind. K. H. Stockhausen hat in seinen 1967 geschriebenen „Hymnen" innerhalb der einzelnen „Regionen" Nationalhymnen verschiedener Staaten zitiert und in der 2. „Region" die 3. Strophe des Deutschlandliedes mit Bruchstücken des Horst-Wessel-Liedes verbunden. Die Verkoppelung dieser Lieder, die beide von Beginn ihres Auftretens an unmißverständlich und klar erkennbar zitiert werden, verweist darauf, daß der Komponist den im Deutschlandlied sedimentierten historisch-politischen Gehalt selektiv versteht, d. h. er verkürzt — im Gegensatz zu Eisler — die

Tradition der Hymne auf ihre Existenz im deutschen Faschismus. Diese Feststellung ist wichtig, weil sich aus ihr die Legitimation für Stockhausens Vorgehen bei der Komposition des Stückes herleiten läßt. Um die Verarbeitungsweise der Hymnen zu bestimmen, sei hier nur auf einen Ausschnitt der „zweiten Region" hingewiesen, in dem — wie R. Frisius detailliert beschreibt — die bundesrepublikanische Nationalhymne

> „mit einer markanten Steigerung eingeleitet, vollständig verwendet, durch Geräuschaufnahmen und elektronische Klänge ‚gestört', durch das Horst-Wessel-Lied unterbrochen und anschließend in ‚Hurra'-Rufe überführt wird" [23].

Die dritte Strophe wird zum Teil gesungen, zum Teil tritt sie aber auch in einer instrumentalen Fassung auf, die den Charakter eines „Militärkapellen-Arrangements" hat. Gesungene und instrumentale Fassung wechseln, wobei der musikalische ebenso wie der textliche Sinn auseinandergerissen werden. Intendiert ist offenbar eine Beeinträchtigung der Verständlichkeit durch Unterbrechung der Syntax. Diesem Ziel dienen wohl auch die elektronischen Verfremdungen und Verzerrungen, durch die die historischen Vorlagen allerdings nur zu einem geringen Teil ihre Kenntlichkeit einbüßen. Übrig bleiben schließlich die auseinandergeschlagenen Teilstücke der Hymnen. Aber wird hier nun — wie R. Frisius meint — nur „primitives Pathos der Originale demoliert" [24]? Dem widerspricht eine im näheren Kontext der Hymnen eingeblendete Sprechaufnahme mit folgendem Kommentar Stockhausens: „Otto Tomek sagte, das mit dem Horst-Wessel-Lied gibt böses Blut. Aber ich meinte es gar nicht so. Es ist nur eine Erinnerung." Untersucht man Stockhausens Äußerungen zu seinem Stück, so läßt sich die Intention, mit der es geschrieben wurde, etwas genauer eingrenzen: Er möchte eine „Vereinigung, Integration scheinbar beziehungsloser alter und neuer Phänomene" erreichen [25]. „Zweite Gegenwart, Vergangenheit und Vorvergangenheit" sollen „gleichzeitig" werden. Obwohl der Komponist einräumt, daß die Nationalhymnen „‚geladen' (sind) mit Zeit, mit Geschichte — mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft", so entfernt er doch in seinem Stück gerade die historische und damit die qualitative Differenz der Vorlagen. Indem das Horst-Wessel-Lied als musikalischer Baustein, bzw. als „gefundenes Objekt" anderen Hymnen — im weiteren Kontext z. B. auch der Marseillaise — gleichsam neutral gegenübergestellt wird, erscheint das ehemalige Symbol des deutschen Faschismus nur noch als ästhetische Reminiszenz. Handelt es sich nach Stockhausens Meinung nur um eine „Erinnerung", so ist zu fragen, woran er erinnern möchte. Aber weder im Stück noch innerhalb der Kommentare finden sich Äußerungen, die darüber Auskunft geben. So verharmlost die scheinbar geschichtsneutrale Kontamination von Deutschlandlied und Horst-Wessel-Lied den deutschen Faschismus und macht ihn als bestimmte Form sozialer Herrschaft unkenntlich. Zwar werden die Hymnen-Zitate durch Verfremdungs- und Dissoziierungseffekte in ihrer Faktur angegriffen, aber ihre Identität bleibt doch erkennbar. Zerschlagen wird die Tradition als ästhetische Einheit und unter der verzerrten musikalischen Oberfläche taucht das Horst-Wessel-Lied als musikalisches Zitat irgendeiner Vergangenheit schemenhaft zwar, doch im Kern unzerstört wieder auf. Andere Hymnen, die als Symbole für geschichtlichen Fortschritt stehen, werden unterschiedslos

aneinandermontiert und damit als auf gleicher Stufe mit dem Horst-Wessel-Lied stehend abqualifiziert. Politische Richtungen scheint es für den hilflos unpolitischen Stockhausen nicht zu geben. Die Ausblendung der Interessen, die einmal in die Lieder eingingen und das einseitig klitternde Umgehen mit der „Tradition" erweisen sich damit als das eigentliche Politikum dieser Komposition. Damit trifft Eislers einst für den „Gesang der Jünglinge im Feuerofen"[26] geäußerte Kritik an Stockhausen auch für dessen „Hymnen" zu. Eisler nannte diese frühere Komposition als Beispiel für „die Dummheit in der Musik" und attestierte ihr ein „zurückgebliebenes gesellschaftliches Bewußtsein".

Die Kinderhymne kann dagegen als eine Musik gegen die Dummheit bezeichnet werden. Es ist eine Musik, die mit der Intention geschrieben wurde, auf konkrete Geschichte hinzuweisen und damit erzieherisch zu wirken. Im Gegensatz zu Stockhausen, der die musikalische Gestalt der Hymnen zertrümmert, ihre Grundstruktur im Prinzip aber nicht inhaltlich antastet, greifen Eisler und Brecht korrigierend in das historische Material ein und wahren damit humane bürgerliche Traditionen. Zu einem solchen Vorgehen schreibt Eisler in seinem Aufsatz „Die Kunst zu erben", er fühle sich verpflichtet,

> „das historische Erbe, dem Mißbrauch der Nazis gegenüber, durchaus kritisch zu verarbeiten. Und dabei eben spielt das Wie der Erbmethode, die lebendige Beziehung des heute lebenden und progressiven Menschen zur Vergangenheit eine schlechthin entscheidende Rolle. Es wird nicht immer leicht sein festzustellen, wo die Grenzen zwischen einer produktiven Übernahme liegen, die Staub vom Leben zu sondern versteht, und einer summarisch verflachenden, die nicht eingreift . . ."[27]

Gerade der Eingriff, die Veränderung am Tradierten, die zum Zentrum eines neugestalteten ästhetischen Objektes gemacht wird, bietet Anlaß, auf das Verhältnis von Tradition und Gegenwart einzugehen und damit eine bestimmte Entwicklungsphase der Gesellschaft bewußt zu machen. In diesem Sinne haben Zitat und Anklang letztlich die Funktion von Hinweisen auf die dialektische Vermittlung zwischen ästhetischem Ausdruck und konkreten historisch-gesellschaftlichen Inhalten.

Anmerkungen

1 Vgl. besonders die „Lieder nach Texten von Kurt Tucholsky" (= Lieder und Kantaten Bd. 9, Leipzig o. J.).

2 H. Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 44.

3 (Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik), in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 136.

4 In: Neue deutsche Volkslieder. Chansons, Kinder- und Jugendlieder, Leipzig o. J. (= Hanns Eisler, Gesammelte Werke Serie I, Bd. 18, Nr. 30).

5 Vgl. Hanns Eisler/Ernst Stein: Interview über Johannes R. Becher, in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 210.

6 Vgl. U. Günther: Über alles in der Welt? Studien zur Geschichte und Didaktik der deutschen Nationalhymne, Neuwied-Berlin/West 1966, S. 72 ff.

7 Günther, a.a.O., S. 28.
8 Günther, a.a.O., S. 112 ff.
9 Brief an den Bundeskanzler vom 2. 5. 1952, in: Günther, a.a.O., S. 146 f.
10 F. Kochwasser: Das Deutschlandlied, in: Günther, a.a.O., S. 8 f.
11 Abdruck der Hymne und nähere Informationen über ihre Verbreitung bei Günther, a.a.O., S. 12 ff.
12 Vgl. Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung vom 6. 5. 1952, in: Günther, a.a.O., S. 147 f. und S. 21.
13 Günther, a.a.O., S. 10 f.
14 Zit. bei Günther, a.a.O., S. 150.
15 U. Günther: Zur pädagogischen Dimension der deutschen Nationalhymne. In: Das Politische im Lied. Politische Momente in Liedpflege und Musikerziehung, Hrsg.: Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1967, S. 70.
16 Günther, Über alles in der Welt, a.a.O., S. 148.
17 B. Brecht, Gesammelte Werke 10, Gedichte 3, Werkausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt 1967, S. 977 f.
18 Kritik übten unter anderen G. B. Shaw und F. Nietzsche; vgl. dazu U. Günther, Über alles in der Welt, a.a.O., S. 182 und S. 83. — K. Tucholskys Einwände kommen in ihrer Intention denen Brechts sehr nahe, wenn er z. B. schreibt: „Nein, Deutschland steht nicht über allem und ist nicht über allem — niemals. Aber mit allen soll es sein, unser Land. Und hier stehe das Bekenntnis: ja, wir lieben dieses Land . . ." Zit. bei U. Günther, Zur pädagogischen Dimension der deutschen Nationalhymne, a.a.O., S. 73.
19 L. U. Abraham vergleicht beide Weisen noch eingehender und spricht von „Anklängen" und dem gemeinsamen „hymnischen Ton", in: Das politische Moment im unpolitischen Lied, in: Das Politische im Lied, a.a.O., S. 87 f.
20 Es muß darauf hingewiesen werden, daß der harmonische Zusammenhang besonders im jeweils 2. Takt der hier vorgeführten Melodienausschnitte ganz verschieden ist: Das f'' des Eisler-Beispiels ist subdominantisch, das f' des Deutschlandliedes hingegen dominantisch. Diese Differenz ist zugunsten einer rein horizontalen Betrachtungsweise vernachlässigt worden.
21 Auch hier ist nur die diastematische und keine harmonische Verwandtschaft gemeint.
22 Vgl. die Takte 10—12—14 und 28—30—32.
23 In: Reihe Curriculum Musik, Jg. 1 (1971), H. 1, S. 47 f. Noch ausführlichere Angaben über den Ausschnitt mit dem Deutschlandlied und dem Horst-Wessel-Lied S. 50—54.
24 a.a.O., S. 51.
25 K. H. Stockhausen, Texte zur Musik 1963—1970, Bd. 3, Köln 1971, S. 98. Die nachfolgenden Zitate beziehen sich zunächst auf S. 96, dann wieder auf S. 98.
26 Von Eisler irrtümlich als „Drei Männer im Feuerofen" bezeichnet, in: Über die Dummheit in der Musik. Zweite Folge (= Materialien zu einer Dialektik der Musik, a.a.O., S. 276).
27 In: Materialien zu einer Dialektik . . . , a.a.O., S. 158 f.

Károly Csipák

„Neue deutsche Volkslieder" *

1950 komponierte Eisler neunzehn Lieder auf Texte von Johannes R. Becher, von denen der größte Teil noch im selben Jahr im Aufbau-Verlag (Berlin) in einer Fassung mit Klavierbegleitung erschien. Nach einer in den 60er Jahren bei Friedrich Hofmeister (Leipzig) herausgekommenen Auswahl und verstreuten Abdrucken einzelner Lieder in verschiedenen Bänden der „Lieder und Kantaten" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) erschien die endgültige Fassung der Sammlung 1968 im Deutschen Verlag für Musik (Leipzig) im Rahmen der „Gesammelten Werke" als 18. Band der Serie I. Die Lieder sind darin als Partitur mit unterlegter Klavierfassung abgedruckt. Über ihre Entstehung berichtet Eisler in einem Interview[1]:

> „Wir schrieben zuerst für das Jugendtreffen 1950 das „Lied von der blauen Fahne". Das kam sehr gut an, und Becher war sehr angetan. Dann entstanden in sehr kurzer Zeit, das muß im Februar 1950 gewesen sein, in rascher Folge die fünfzehn Lieder, die heute unter dem Namen „Neue deutsche Volkslieder" bekannt sind. Ich weigerte mich zuerst gegen den Titel „Volkslieder", da der *Begriff* Volkslied nicht immer für die Gedichte und die Musik zutrifft, aber schließlich gab ich nach, da es ja ‚neue' hieß."

(Eisler spricht nur von fünfzehn Liedern; zu ihnen kamen später noch vier weitere, von denen eines jedoch wieder ausgegliedert und in eine andere Komposition aufgenommen wurde. Die endgültige Fassung in den „Gesammelten Werken" enthält achtzehn Stücke.) Von allen Liedern gab es bald verschiedene Schallplattenaufnahmen, darunter zwölf mit Ernst Busch, die zum Teil stark von der endgültigen Fassung abweichen; vollständig erschienen sie 1971 auf einer Langspielplatte (Nova 885 021). — Da die Gesamtheit der Lieder mehr den Charakter einer Sammlung als den eines Zyklus hat, sind zusammenhängende Aufführungen aller Stücke nicht notwendig; man kann sie nach verschiedenen Gesichtspunkten und zu verschiedenen Zwecken gruppieren. Allerdings ist auch eine vollständige Aufführung sinnvoll, weil einem Publikum nur so die — pädagogisch gemeinte — Verschiedenartigkeit der Lieder vorgestellt werden kann.

Unter den Bedingungen des Sozialismus fand sich Eisler vor die Aufgabe gestellt, für Hörer, die bisher mit Kunstmusik kaum in Berührung gekommen waren, leichtverständliche Musik zu komponieren. Diese Musik sollte die kulturrevolutionäre Funktion haben, musikalischen Laien mit der sozialistischen Haltung eine neue Einstellung zur Musik zu vermitteln. Für Eisler war dies freilich keine völlig neue Aufgabe, da er neben den Bühnen-, Film- und Kampfmusiken seit 1930 auch Werke für Arbeiterorchester und Kammermusik für verschiedene pädagogische Zwecke geschrieben hatte, in denen teilweise der Schwerpunkt von der politischen Wirkung auf das musikalisch Lehrhafte verlegt war. Diese Werke kennzeichnete die Verwendung von

überwiegend einfachem musikalischem Material ohne die eingeschliffenen Wendungen aus der Pseudovolksmusik und Unterhaltungsmusik[2]. Die Bezeichnung „Volkslieder" für die hier zu behandelnden Kompositionen weist also zunächst nur auf ihr besonders einfaches Material und ihre besonders leichte Verständlichkeit hin. Dagegen widersprechen die meisten der Lieder dem Begriff des Volkslieds durch ihre Gestalt, die unmißverständlich auf ein neues musikalisches Genre weist, eine neue Art von Konzertmusik. Für spontanes Laienmusizieren sind nur wenige von ihnen geeignet, aber alle können von Laien oder Liebhabern einstudiert werden. Damit jedoch, daß die „Volkslieder" wie alle Vokalmusik von Eisler „gestische" Vertonungen von Texten sind, werden sie auch für professionelle Interpreten wichtig als musikalische Lehrstücke. Denn selbst im traditionellen, „bürgerlichen" Musikleben besteht ein Widerspruch zwischen der bedeutenden Kunstmusik und ihrer Interpretation; es gibt zwar eine Tradition musikalischer Meisterwerke, aber keine entsprechende ihrer Aufführung. Komponisten, Interpreten und Publikum stehen in unterschiedlichen Beziehungen zur Musik und in widersprüchlichen Beziehungen zueinander. In einem Gespräch über die Dummheit in der Musik[3] sagt Eisler:

> „Man darf nicht müde werden, die Dummheiten zu bekämpfen — und zwar alle schlechten musikalischen Traditionen . . .
>
> Glauben Sie mir, kein berühmter Sänger singt wirklich richtig Schubert oder Schumann oder Brahms oder Hugo Wolf.
>
> Die Barbarei in der musikalischen Interpretation ist erstaunlich. Ich bin bereit, Ihnen Platten vorzuspielen von den berühmtesten Sängern, um Ihnen nachzuweisen, daß das schlecht interpretiert ist . . .
>
> . . . es ist erstaunlich, wie auch die Klassiker mißverstanden werden. Wie aus Schumann ein sentimentales Geschmalze wird, aus Schubert, dem höchst originellen, nervösen Komponisten, irgendeine Art von Unterhaltungsmusik wird — das ist ganz erstaunlich. Auch bei den besten Interpreten.
>
> Es ist genauso bei der symphonischen Musik."

Gegen diese „Tradition der Barbarei"[4] sind die Neuen deutschen Volkslieder gerichtet, sie sind Lehrstücke über Musik mit „Pathos ohne Schwulst" und „Gefühl ohne Sentimentalität"[5]. Selbstverständlich sind diese Lieder durch den politischen Inhalt ihrer Texte auch „angewandte" Musik in dem zugespitzten Sinn politischer Agitation, aber ihre wichtigste Bedeutung liegt in der musikalischen Agitation. Das soll im folgenden an einigen Beispielen erläutert werden.

Nr. 1 Die alten Weisen

Die Sammlung beginnt mit einem Lied, dessen Text auf den Zusammenhang der Tradition hinweist. Die alten Weisen wehen von fern herüber, und der Dichter nimmt ihr Versprechen als Programm auf, das all diesen Liedern zugrunde liegt; so heißt es noch im vorletzten Lied: „Du Weihnachtslied, das in uns singt, gib uns die Kraft, die Frieden bringt." Aber während der Dichter mit solchen Worten die zivilisatorische Seite der Kunst beschwört, nimmt der Musiker im Bewußtsein der Gefährlichkeit aller Kunst eine vorsichtigere Haltung ein. Er läßt sich vom Text über die Assoziation des Märchens aus uralten Zeiten an Heines Gedicht von der verführerisch singenden Lorelei erinnern, in dem die zerstörerische Wirkung der Musik beschrieben wird. Das

Schicksal Friedrich Silchers, der die Warnung des Gedichtes überhörte und ein deutsches Volkslied daraus machte, steht ihm als Beispiel für falsche Volkstümlichkeit vor Augen[6]. Daher schlägt der Komponist der *neuen* deutschen Volkslieder einen anderen Weg ein: er läßt sich nicht vom Text durch „Einfühlung" oder „Nachempfindung" zu einer Stimmung anregen, sondern nimmt ihn zum Ausgangspunkt für die Komposition einer Musik, die durch ihre „gestische" Haltung die Unmittelbarkeit der ästhetischen Reaktion zu durchbrechen versucht. Um aber dieses „gestische" Verfahren besonders deutlich zu machen, verwendet Eisler hier das Schema des Silcher-Liedes als Folie. Er hält sich in den ersten acht Takten (Takt 5 bis 12) an die melodischen Umrisse des Vorbildes (Beispiel 1), verändert jedoch im Mittelteil (Takt 13 bis 16) die Harmonisierung in einer für sein Verfahren bezeichnenden Weise. In Silchers Lied steht der Mittelteil in der Dominant-Tonart, was dem traditionellen Schema A-B-A' entspricht, wonach B der kontrastierende Mittelteil und A' die — meist verkürzte — Wiederholung des Anfangsteils ist. Dieses Formschema, dem üblicherweise die harmonische Einteilung Tonika-Dominante-Tonika zugeordnet wird, ist eines der am festesten in unserer musikalischen Erfahrung verwurzelten Klischees. Auf höherer musikalischer Ebene wiederholt es sich in der Gliederung des Sonatensatzes Exposition-Durchführung-Reprise. Dabei ist die automatische Reaktion auf den Wiedereintritt des Anfangsteils mit dem harmonischen Schritt von der Dominante zur Tonika gekoppelt, was man am deutlichsten in der „erhebenden" Wirkung der Repriseneinsätze in Sinfonien beobachten kann. Eisler vermeidet dieses zur Selbstverständlichkeit gewordene Schema, indem er im ersten Takt des Mittelteils (Takt 13) die Dominante umgeht und vor allem die Wechseldominante auf dem letzten Viertel wegläßt, so daß der Melodieton nicht, wie man es erwartet, erhöht wird (Beispiel 2). Die nach dem Schema „richtige" harmonisch-melodische Wendung kommt erst in den Takten 15f., aber auch hier schwächt Eisler die klischeemäßige Wirkung ab durch die Verwendung eines Quartquintakkordes, das heißt eines Akkordes mit unaufgelöstem Vorhalt, dem der wichtigste Ton, der Leitton c, fehlt. Mit dieser Einschränkung der Dominante auf einen Takt und auf einen sozusagen defekten Akkord erreicht es Eisler, daß der Anfang zum Schluß — anders als in dem auf sichere Wirkung bedachten Pseudovolkslied — in ganz unscheinbarer Weise wiederkehrt. Die wichtigste Abweichung vom Silcher-Lied liegt jedoch in dem Schluß selbst: statt des überschwänglichen Sextsprungs zum höchsten Ton der Melodie bei Silcher wiederholt Eislers Lied mit demonstrativer Nüchternheit den bescheidenen Viertakter des Anfangs. Denn Nüchternheit oder Sachlichkeit ist die von Eisler hauptsächlich angestrebte Eigenschaft seiner Lieder; sie sollen nicht zu unkontrollierbaren Gefühlen verleiten, die das Schiff zum Kentern bringen können, sondern eine eher heitere und entspannte Haltung fördern. Das Programm des Komponisten lautet daher: Distanz zum vertonten Text und zur Musik selber; er muß den Text „widerspruchsvoll ansehen"[7] und die in der Musik überlebenden Arten des „falschen Verhaltens", die „falschen Gesten" vermeiden[8].

Für die Interpreten empfiehlt sich eine ähnliche Haltung. Besonders Eislers verbale Vortragsanweisungen enthalten hierfür wichtige Hinweise. Zum Beispiel schreibt die Klavierfassung des vorliegenden Liedes dem Sänger vor: „Sehr leise, ohne Sentimentalität" und die Fassung mit Instrumentalensemble:

„ohne Sentimentalität; leicht". Beiden Vortragsanweisungen ist als „Lehrziel" die Vermeidung von Sentimentalität zu entnehmen, oder positiv gesagt, an dem Lied soll Schlichtheit geübt werden. Dem Sänger wird bedeutet, daß er sich dem Text des Liedes nicht kritiklos überlassen darf; wenn der Dichter seine Zuflucht zu „poetischen" oder „edlen" Worten und Metaphern nimmt (erstehen, allabendlich, Raunen, der große Chor, die sich neigenden Wipfel usw.), müssen die Musizierenden auf der Hut sein. Sie werden den Text gut interpretieren, wenn sie ihn „widerspruchsvoll singen", das heißt, wenn sie bei der Grundhaltung der Leichtigkeit, Entspanntheit und Freundlichkeit dem jeweiligen Text im Ausdruck ein Gegengewicht bieten[9].

Die instrumentale Besetzung der Lieder ist eine Weiterführung der Versuche, die Eisler zwanzig Jahre früher mit den Begleitensembles zu seinen Kampfliedern und Balladen begonnen hatte. Grundsätzlich kann bereits aus ihr der jeweils richtige musikalische Charakter erschlossen werden. — So zeigt sich zum Beispiel schon im ersten Lied mit der Ersetzung des Klaviers als eines Ensemble-Instruments durch das Cembalo eine instrumentatorische Eigenart der Neuen deutschen Volkslieder, die dem Sänger etwas Grundsätzliches über den Charakter dieser Musik sagt. Bei den Kampfliedern und Balladen hatte Eisler vornehmlich den aggressiven Schlagzeugcharakter des Klaviers ausgenutzt; dem ganz anderen Tonfall der Neuen deutschen Volkslieder dagegen würde das Klavier als Ensemble-Instrument eher eine kitschige, salonmusikhafte Färbung geben. Die Verwendung des Cembalos entspringt also nicht einer historisierenden Einstellung, sondern hat den Zweck, den alten und neuen Weisen einen leichten, durchsichtigen und hellen Klang zu verleihen. — Damit hat gleich das erste Lied mit seinem Instrumentalklang dem Sänger die wichtigste Forderung des Komponisten genannt, die Forderung nach Leichtigkeit und Freundlichkeit des Vortrags. Aber Eisler geht in seinem Instrumentalsatz noch weiter: er gibt einzelnen Instrumenten oder Instrumentengruppen die Bedeutung von „Kommentatoren", die an bestimmten prekären Stellen zum Text oder zur Interpretation ihre Bemerkungen machen. Im vorliegenden Lied geschieht das in Takt 16: die 1. Klarinette spielt dreimal im Mezzoforte, dem stärksten dynamischen Wert des Stückes, eine Trillerfigur, die sowohl hinsichtlich des Textes als auch der Harmonik unpassend ist; in bezug auf die Harmonik deutet sie betont auf das Ausbleiben des Leittons hin. Der formale Sinn der Stelle ist die Vorbereitung der Schlußzeile durch Steigerung, wozu neben der Häufung der Triller auch die Übernahme der Achtelbewegung des Cembalos gehört. Aber die eigentliche Bedeutung dieser Stelle liegt in ihrem „gestischen" Charakter: die Klarinette wacht darüber, daß der Text leicht und ohne Sentimentalität vorgetragen wird. Hat der Sänger bis hierher entgegen der Vortragsanweisung dem Gedicht durch „Einfühlung" nachgegeben, dann klingen die Klarinettentriller wie Spott; sie fordern die Zuhörer auf, in das Gelächter auszubrechen, das sich Eisler von musikalisch gebildeten Hörern gegenüber Geschmacklosigkeiten in der Musik wünschte[10]. Solche Schutzvorkehrungen gegen die musikalische Dummheit sind in all diesen Liedern zu suchen.

Nr. 2 Volkes eigen

Nach dem unscheinbar-kammermusikalischen Anfang des ersten Liedes überrascht im zweiten die instrumentale Besetzung; als einziges der Neuen

deutschen Volkslieder[11] bietet es ein reguläres Sinfonieorchester auf. Bescheidenheit ist fehl am Platze, wenn vom Volkseigentum gesprochen wird. Aber der orchestrale Aufwand ist gleichzeitig ein Mittel der musikalischen Belehrung; das Orchester übt allein schon durch seine Größe die Suggestion von Kraft aus, der der Sänger widerstehen soll. Daher lautet die Vortragsanweisung: „leicht, ohne Pathos". War das Lehrziel im ersten Lied die Vermeidung von Sentimentalität, so ist es hier die Vermeidung von Pathos. Der Sänger soll den Text entspannt, beinahe heiter vortragen. Diesem Charakter entspricht auch das in einer Fußnote ausgesprochene Verbot des Männerchors in der dritten und vierten Strophe. Denn trotz des locker imitatorischen Zusammenspiels der 1. Flöte und 1. Geigen mit dem Chor könnte der Ausdruck leicht ins Schwülstig-Liedertafelhafte abrutschen. Der Stimmencharakter des Frauen- oder Kinderchors soll zum Ausdruck bringen, daß das Volk des Volkseigentums keine blökende Masse ist.

Neben diesem „Lehrziel" eines präzise getroffenen Ausdruckscharakters gibt es in all den Liedern noch ein zweites: Musizierende und Hörer sollen die Wahrnehmung musikalischer Feinheiten üben. — Beispielsweise ist in Takt 15 die Singstimme durch Akzente, Staccato und Achtelpausen aus dem melodischen Zusammenhang herausgehoben. Der Komponist benutzt die einzige „unpoetische", umgangssprachliche Stelle des Gedichts („laßt dem Volk uns zeigen, was es heißt, sein eigner Herr zu sein"), um die Leichtigkeit des Tons zu verstärken. Zugleich aber setzen an dieser Stelle die beiden Flöten piano und legato mit den Tönen der Singstimme ein und bilden so ein Gegengewicht zu deren Diktion. Hier muß gehört werden, daß der Einsatz der Flöten die Singstimme satztechnisch bindet. Diese Wirkung kann aber nur eintreten, weil die Flöten hier ihren ersten Einsatz haben; die Ökonomie der kompositorischen Mittel ist eine Bedingung ihrer Wirksamkeit.

Ein weiteres Beispiel für diese Ökonomie ist die Ausweitung des Chorsatzes von der Zwei- zur Dreistimmigkeit in Takt 27; um die Steigerung deutlich hörbar zu machen, singt der Chor im vorhergehenden Takt einstimmig. — Die wichtigste musikalische Belehrung aber liegt in der spielerischen Demonstration der motivisch-thematischen Ökonomie in den Flötenstimmen. Die in der dritten Strophe von 1. Flöte und 1. Geigen gemeinsam gespielten Figuren enthalten in Takt 28 eine Triole, die an den Sechsachtel-Takt der anderen Strophen erinnert. In den Takten 31f. führt eine zweite Triole zu einem Triller auf dem d''' und stellt so die Verbindung zu den Schlüssen der beiden vorangegangenen Strophen her. In der vierten Strophe findet sich in Takt 48f. ein Motiv beider Flöten, das eine Art Umkehrung der letzten Flötenfigur ist. Aus diesem Motiv wird, nachdem es noch zweimal wiederholt wurde, in den Takten 58ff. eine Arpeggiofigur mit Triller, die das Lied spielerisch und fröhlich abschließt. Die Flöte erweist sich damit als einer der wichtigsten „Kommentatoren" im Orchester, deren — kompositorisch eingebundene — Bemerkungen die Singenden unterstützen oder ergänzen[12]. Es ist wichtig zu erkennen, daß die hier demonstrierten Feinheiten der Musik nicht äußerlich sind, sondern überhaupt erst den beabsichtigten musikalischen Charakter produzieren.

Aber die spielerischen Holzbläserfiguren, die in diesen Liedern häufig auftreten, haben in Eislers „Spätwerk" eine allgemeinere Bedeutung, die über den jeweiligen musikalischen Zusammenhang hinausweist. Sie verbinden

Werke unterschiedlichster Genres in dem Versuch, einen in dieser Konsequenz neuen musikalischen Charakter von fast irritierender Positivität zu schaffen, an den man sich erst gewöhnen muß. Im vorliegenden Lied weist Eisler selbst auf diesen übergreifenden Zusammenhang hin mit einem Zitat, das den tieferen Sinn der Flöten- und Geigenfiguren erklären soll. In den Takten 29 f. spielen 1. Flöte und 1. Geigen eine Figur mit Trillern auf den höchsten Tönen; dazu singt der Chor einen Ausschnitt aus dem Lied „Alle Vögel sind schon da" zu den Worten: „Seht, es leuchtet eine neue Zeit". Der Text davor spielt auf die zweite Strophe des ersten Liedes an: „jeden Abend war ein Singen". Darauf bezieht sich der Komponist; wenn der Dichter von der neuen Zeit spricht, erinnert uns der Musiker fröhlich an die alten Weisen, zu denen die Instrumente die passende Illustration hinzufügen. Sein Widerspruchsgeist treibt ihn, die poetischen oder hymnischen Äußerungen des Dichters mit ergänzenden Kommentaren zu versehen. Darin aber zeigt sich eine prinzipielle Haltung; auch in seinen Instrumentalwerken erhebt Eisler mit solchen Mitteln Einspruch gegen den bedeutsam scheinenden Tonfall gewisser sinfonischer Werke, der ihm ein Indiz für ihre Dummheit ist[13].

Ein weiteres „gestisches" Moment in der Begleitung des vorliegenden Liedes sind die gegen den hymnischen Ton des Gedichts gerichteten Forteschläge am Beginn und Ende der ersten beiden Strophen; sie bringen einen fröhlichen Marschcharakter in die Musik. Besonders deutlich wird dieser Charakter, wenn das Volk seine Stärke erkannt hat, in den Takten 47 und 49 zu den Worten „Es wird Licht"; in den Takten 53 ff. und 61 ff. bei den Worten „das Licht sind wir" steigern die Duolen der Trompeten, Posaunen und Trommeln den fröhlichen Charakter noch durch eine leichte Jazztönung. Die Musik fügt den schwärmerisch-bedeutungsvollen Worten des Dichters freundlich, aber auch elegant einen spaßhaften Ton bei und lenkt so die Aufmerksamkeit der Musizierenden und Zuhörer auf den materialistischen Sinn des Gedichts.

Nr. 3 Die Welt verändern wir

Das Lied stellt den in dieser Sammlung am häufigsten vertretenden Typus der instrumentalen Besetzung auf: drei Holzbläser (zwei Klarinetten und ein Fagott), Cembalo und Streicher, in drei Liedern auch Banjo. Der aggressive Ton der Begleitensembles zu Eislers Kampfliedern und Balladen aus der Zeit der Weimarer Republik hat einem freundlicheren und — durch die Wiederaufnahme der Streichinstrumente — versöhnlicheren Ton Platz gemacht, der den veränderten Lebensbedingungen im Sozialismus Rechnung trägt.

In dem Stück fehlen verbale Vortragsanweisungen. Daraus könnte man schließen, der vorzutragende Charakter sei so eindeutig komponiert, daß er nicht verfehlt werden könne. Aber dieser Schluß widerspräche aller Erfahrung, die Komponisten mit ihren Interpreten machen. Wir müssen das Fehlen einer den Text kommentierenden Vortragsanweisung vielmehr als Bestandteil der vom Komponisten gestellten Aufgabe ansehen. Die Interpreten sollen durch Probieren den richtigen Charakter selbst finden. — Dabei hilft ihnen vom ersten Takt an das Orchester: die Oktaven, forte und mit Fermate, geben verschlüsselt die Vortragsanweisung; sie lautet: „Mit Pathos zu singen". Das Fehlen der Bläser, der Klangcharakter des Cembalos und

die Dämpfung der Geigen, Bratschen und Celli machen allerdings einen Zusatz erforderlich: „Mit *vorsichtigem* Pathos zu singen". Außerdem wird die heroische Geste des einleitenden Oktavsprungs durch das Decrescendo bis zum Pianissimo rasch zurückgenommen, womit auf die Takte 18ff., 28ff., 36ff. und 53ff. hingewiesen wird, in denen ebenfalls eine plötzliche Zurücknahme großer Lautstärke gefordert ist. — Der Vorsänger, der die ersten beiden Strophen zu singen hat, wird dazu neigen, das Tempo rasch zu nehmen, er könnte sich dabei auf die von Eisler so oft geforderte Leichtigkeit berufen. Aber für dieses Stück hat Eisler ein Zeitmaß vorgeschrieben (Viertel = 72), das einen anderen Charakter hervorbringt. Es stellt dem Sänger die Aufgabe, relativ lange Töne ohne übertreibenden Ausdruck zu singen; die Diktion der Melodie entwickelt, im richtigen Tempo gesungen, von sich aus das gewünschte Pathos, dem der Sänger nichts hinzufügen darf. Zu seiner Unterstützung enthält die Melodie in den Takten 6, 9 und 13 Synkopen, die den Vortrag flexibler und abwechslungsreicher machen und die bei schnellerem Tempo überflüssig wären. — In den Takten 15 bis 19 wird die Gefahr einer zu starken Dosierung des Pathos besonders groß: die Melodie erreicht mit dem es″ ihren höchsten Ton, das Textzitat („Die Welt verändert sich") wird durch Akzente abgehoben, und die Begleitung steigert sich bis zum Fortissimo, wobei auf dem Höhepunkt die drei Holzbläser, ebenfalls akzentuiert, einsetzen. Gegen diese Verführung zu falschem Pathos setzt Eisler in Takt 20 die Zurücknahme in das Mezzopiano als eine Vorsichtsmaßnahme ein, ähnlich der Klarinettenstelle im ersten Lied.

Im zweiten Lied hatte sich nach zwei solistisch gesungenen Strophen eine kontrastierende Strophe für Chor angeschlossen. Im vorliegenden Lied verfährt Eisler analog. Der Unterschied zwischen der dritten Strophe und den vorangegangenen liegt zunächst in der Ablösung des Sängers durch den Chor, die der Text nahelegt: der Chor erhebt Einwände. Auch die Klangfarbe der Begleitung verändert sich, und zwar beinahe komplementär, indem die drei Bläser an die Stelle der Geigen, Bratschen und Celli treten; die Kontinuität des Klanges wird vom Cembalo und den Kontrabässen gewährleistet. Der wichtigste Unterschied kommt aber durch die Momente zustande, die die kritische Haltung des Chors musikalisch übersetzen, vor allem durch das neue Tempo. In den beiden ersten Strophen hatten die allmählichen Steigerungen dem Vorsänger die Aufgabe gestellt, bei verhältnismäßig langsamem Tempo Kraft ohne übertreibendes Pathos zu entfalten; die dritte Strophe stellt dem Chor die entgegengesetzte Aufgabe: bei sehr raschem Tempo überhaupt sinnvoll zu deklamieren. Das Zeitmaß ist beinahe doppelt so schnell wie im vorangegangenen Teil (Viertel = 132), während der Gestus des Gedichts sich nicht in solchen Proportionen ändert. Wenn also sozusagen das Tempo der ersten beiden Strophen zu langsam war, so ist es jetzt zu schnell, besonders wenn die Melodie nach vier Takten in Achtelbewegung übergeht (Takt 26f., 34f., 61f. und 69f.).

Das zweite „gestische" Moment ist nicht weniger befremdlich: es ist die von den pizzicato spielenden Kontrabässen und Celli vorgetragene Boogie-Woogie-Begleitung. Aus ihr ergibt sich der Sinn dieser kontrastierenden Strophe als einer Kontrollmaßnahme gegenüber dem Vorsänger; je unechter dessen Pathos war, desto lächerlicher wird es nachträglich. Zugleich aber widersprechen die Beschleunigung des musikalischen Ablaufs und das ge-

spielt unbekümmerte Jazz-Zitat auch dem, was der Chor dem Vorsänger zweifelnd entgegenhält; die Steigerung von Vierteln zu Achteln und das von piano zu forte anwachsende Streicherpizzicato setzen sich über den Einwand hinweg, daß es zur Beseitigung des Schuttes eines Riesen Kraft brauche.

Die vierte Strophe[14] (ab Takt 37) ist musikalisch identisch mit den ersten beiden und die abschließende fünfte Strophe bis Takt 72 mit der dritten. Auch sie fungiert als Korrektiv für den Vorsänger und ist zugleich wieder in sich „gestisch", aber auf eine andere Weise als die dritte; denn der Chor ist inzwischen vom Vorsänger überzeugt worden, und daher droht auch ihm die Gefahr des falschen Pathos. Die Textstellen „macht euch frei und werdet brüderlich" und „die Welt, die Welt verändert sich" sind wie die entsprechenden Stellen der dritten Strophe so gesetzt, daß sie gleichsam atemlos gesungen werden müssen; damit hindert die Musik den Chor an einer „einfühlenden" Interpretation des Textes. Erst ab Takt 78 gönnt sie auch ihm eine langsamere Bewegung, allerdings setzt hier zur Paralysierung eines allzu triumphalen Tones das Banjo mit seinem scheppernden Klang zum erstenmal ein. Zugleich wird wie in der „phrygisierten" Kadenz der Kampfmusik vom höchsten Ton der Melodie in die Quint des Dominantakkords gesprungen, der melodische Verlauf also vorzeitig abgebrochen. Den Schlußton spielen die Instrumente allein. So wie das Orchester mit dem pathetischen Oktavsprung am Anfang des Liedes die Frage nach dem Pathos aufgeworfen hatte, so beantwortet es sich, nachdem die Singenden das ihre getan haben, diese Frage selbst mit dem übermütigen Oktavsprung des Schlußtons von den Bläsern zu den Saiteninstrumenten.

Nr. 5 Frühling

Dieses Lied bietet ein anschauliches Beispiel für die von Eisler geforderte „widerspruchsvolle" Textbehandlung. Sein „Lehrziel" ist die gleichmäßig zurückhaltende Interpretation von Strophen, die bei im wesentlichen gleichbleibender Melodie im Text starke Gegensätze enthalten. Diese Gegensätze lassen sich nur durch „widerspruchsvolles" Singen darstellen, das heißt, der Sänger muß bei jeder Strophe und selbst bei jedem Vers alle anderen Textstellen mitdenken, um die Komplexität des Ganzen hörbar zu machen. — Da der Beziehungsreichtum dieses Liedes sich auch auf andere Lieder der Sammlung, insbesondere auf das erste und das achte, erstreckt, soll wenigstens an ihm Eislers Verfahren etwas ausführlicher, wenn auch nicht erschöpfend, beschrieben werden.

Das Lied hat einen weiten und vielfältigen Assoziationshintergrund. Es geht von der Vorstellung des Wanderns im Frühling aus, der Sänger singt zur Laute, die von den pizzicato spielenden Geigen, Bratschen und Celli dargestellt wird. Diese Assoziation wird durch die deutliche Beziehung der ersten vier Takte der Melodie auf den Anfang des Liedes „Morgengruß" aus dem Zyklus „Die schöne Müllerin" von Schubert unterstützt — auch der Müller ist mit seiner Laute auf der Wanderschaft. Aber über den Text des Schubertliedes stellt sich noch eine weitere Verbindung her: die vierte Strophe des „Morgengrußes" enthält die Verse:

> Nun schüttelt ab der Träume Flor,
> und hebt euch frisch und frei empor.

In Eislers 1949 komponierter „Rhapsodie für großes Orchester mit Sopran-Solo nach Worten aus Goethes Faust II" heißt es ähnlich:

> Macht euch schnell von Fabeln frei!
> Eurer Götter alt Gemenge laßt es hin, es ist vorbei
> . . .
> Doch erfrischet neue Lieder, steht nicht länger tiefgebeugt.

Diese Übereinstimmung in dem, was Eisler an Ratschlägen aus den Klassikern heraussucht, ist nicht zufällig. Sein erstes größeres Orchesterwerk nach der Rückkehr aus dem Exil behandelt wie der größte Teil der Neuen deutschen Volkslieder Probleme des Neubeginns unter sozialistischem Vorzeichen[17]. Die nächste Assoziation bezieht sich auf zwei Lieder der Sammlung. Mit den Versen

> Wenn der Frühling läßt empor
> hoch den Himmel steigen,
> summt es in uns wie ein Chor
> nach des Winters Schweigen

weist das Lied auf die neu in uns erstehenden alten Weisen hin. Aber der Chor, der in uns summt, hat noch eine weitere Bedeutung: er verweist auf das achte Lied der Sammlung, das den Titel „Das ferne Lied" trägt. In ihm ist von den Opfern des Faschismus als dem „Heer der Stummen" die Rede; im vorliegenden Lied treten sie unter Verwendung des Anfangsmotivs der Nationalhymne (Takt 16f. und 20f.) mit der Forderung „Friede, Friede sei auf Erden!" in Erscheinung.

Dieser Bedeutungszusammenhang bestimmt die Interpretation des Liedes. Seine erste Vortragsanweisung bezieht sich auf die zweite Strophe: „Die 2. Strophe pp und etwas ruhiger". Aus ihr geht hervor, daß auch die erste Strophe nicht unbekümmert wie ein Wanderlied gesungen werden darf. Eislers Tempoangabe „Mäßig (♩= ca. 69)" [18] muß also genau befolgt werden, das heißt, das Lied ist nur wenig schneller zu nehmen als „Die alten Weisen". Auch die Holzbläser, die hinter den Lautenakkorden der Streicher mit ausgehaltenen tiefen Tönen die Rolle des dunklen Chors übernehmen, unterstreichen diese Tendenz. Während sie im ersten und dritten Lied bis auf die erwähnten Ausnahmen die Singstimme unauffällig stützten oder ihr im zweiten Lied ein aufhellendes Gegengewicht boten, ist ihre „gestische" Funktion hier gewissermaßen „uneislerisch": sie geben den dunklen Untergrund, der sich erst lichtet, wenn die Nationalhymne zitiert wird (Takt 16f.).

Instrumentation und Tonsatz bilden auch in diesem Lied ein System musikalischer Gesten, das dem Sänger Hinweise für die richtige Auffassung des Textes gibt. An den dem Notentext nach identischen ersten beiden Strophen soll das zunächst gezeigt werden. — Dreizehn Takte lang hatten das Summen des Chors und die Lautenbegleitung den Tonikadreiklang festgehalten, in Takt 14 tritt bei unveränderter Melodie ein Wechsel der Harmonik ein, den das Fortepiano der Bläser und die Akzente der Streicher markieren. Nach des Winters Schweigen kommt Bewegung in den Chor: er schließt sich dem Wechsel der Harmonik an, die zwei Takte liegenbliebt. In Takt 16 begibt er sich aus einer weiten Lage in der Tiefe in eine enge Lage in der eingestrichenen Oktave, wobei er die Beschleunigung zum taktweisen Akkordwechsel mitvollzieht; in Takt 18, wo sich die Harmonik zum erstenmal inner-

halb eines Taktes ändert, nimmt der Bläsersatz mit dem Motiv der 2. Klarinette ebenfalls die Viertelbewegung auf. Mit dieser Entwicklung ist der erste Teil der Strophe abgeschlossen. Die Beschleunigung der harmonischen Bewegung, der Aufstieg des Bläserchors und der Halbschluß bringen die Doppelpunktfunktion dieser letzten Takte zum Ausdruck: in Takt 20 beginnt der fünftaktige Mittelteil, der zusammen mit dem anschließenden dritten Teil den Refrain bildet, in dem das Lied die Forderung nach Frieden stellt. Um diesen Abschnitt deutlich hervorzuheben, läßt Eisler die Geigen, Bratschen und Celli arco spielen und die Bläser pausieren. Die Kontrabässe, die bis auf ein Pizzicato im ersten Viertel des ersten Taktes unbeschäftigt waren, setzen jetzt pianissimo und pizzicato ein. Zugleich schreibt Eisler eine weitere Verringerung des Tempos vor (poco meno), wodurch die Beziehung dieser Stelle zur Nationalhymne noch deutlicher wird. (In der Klavierfassung des Liedes macht Eisler auf diese Beziehung durch die Übernahme einer rhythmischen Eigenart der Begleitung der Nationalhymne aufmerksam [Beispiel 3]). In der Melodieführung ist diese Beziehung allerdings nur versteckt vorhanden: Die Takte 16 f. enthalten die ersten beiden Takte der Hymne (aber anders harmonisiert) und die Takte 20 f. die darauf folgende Sequenz (wie im Original harmonisiert). Dazwischen liegt der Quintsprung der Takte 18 f. und das Motiv der 2. Klarinette und Geigen in Takt 18, das die melodische Gestalt des folgenden Abschnitts bestimmt und damit auch für die Unkenntlichkeit des Zitats der Nationalhymne verantwortlich ist. In den Takten 22 f. müßten, wenn die Hymne erkennbar sein sollte, die Töne der Melodie es-c-as lauten, stattdessen benutzt Eisler das absteigende Sekundmotiv aus Takt 17, 18 und 21 zur Verschleierung des Assoziationszusammenhangs und zugleich zur motivisch-thematischen Verdichtung dieser Stelle: der Schritt es-des ist eine Steigerung des vorangegangenen Taktes, dessen Motiv anschließend in der Vergrößerung wiederholt wird. Die 2. Geigen unterstreichen die Bedeutung dieser motivischen Vorgänge, indem sie das Motiv es-des zusammen mit der Singstimme spielen und das Motiv as-g aus Takt 18 in Takt 24 wiederholen, in beiden Fällen durch Crescendo, Legatobogen und Achtelpause aus dem Zusammenhang herausgehoben. — Die restlichen zehn Takte der Melodie, die durch ihre Instrumentation zum Anfang der nächsten Strophe überleiten, verwenden variativ motivisches Material aus den vorangegangenen Takten. Die Takte 25 ff. variieren das Sekundmotiv, und der Quartsprung der Melodie in Takt 28 ist eine Variante der Takte 13 f. und 17 ff. Die metrische Verschiebung wird durch den Akzent der Streicher und das Pausieren der Bläser betont.

Die angedeuteten assoziativen und satztechnischen Sachverhalte machen deutlich, was Eisler unter „widerspruchsvoller" Behandlung eines Textes verstand. Mit den zahlreichen, immer wieder unterbrochenen Anklängen an die Nationalhymne stellt er den Interpreten die Aufgabe, diese Zusammenhänge so weit wie möglich durchscheinend zu machen. Aber die Darstellung der — vom Komponisten selbst zerstörten — Beziehungen ist dabei nicht das Ziel der Interpretation, sondern nur eines ihrer Mittel. Die assoziative Besetzung der einzelnen Motive zwingt die Sänger zu einer in sich widerspruchsvollen Phrasierung und damit zur Zurückhaltung in der Deklamation; denn der Ruf nach Frieden soll nicht gebrüllt werden. Zugleich bestimmt dieser in der Gestalt der Musik greifbare Charakter auch das Tempo: bei der

Feststellung „Menschen wollen Menschen werden" soll genug Zeit sein, um den Akzent auf das Werden zu legen.

Die Vortragsanweisung zur dritten Strophe macht den Interpreten noch einmal auf die Wichtigkeit des „gestischen" Vortrags aufmerksam, sie lautet: „Sehr leise und eindringlich". Nach dem Vorbild des zweiten und dritten Liedes findet damit auch hier in der dritten Strophe ein Schritt zur Intensivierung statt. Kompositorisch vollzieht er sich in der Konzentration des satztechnischen Aufwandes: der zuvor von den Bläsern dargestellte Chor wird nun von den Geigen und Bratschen übernommen, während die Celli und Kontrabässe das Pizzicato fortführen und die Bläser pausieren. Der exaltierten Sprache dieser Strophe stellt Eisler also neben seiner Vortragsanweisung die betonte Sparsamkeit der kompositorischen Mittel entgegen. — Aber die auffälligste Veränderung gegenüber den beiden vorangegangenen Strophen ist die stufenweise Abwärtsbewegung des Basses, deren Wichtigkeit durch Akzentuierung unterstrichen wird. Sie ist das variative Moment, in dem Identität und Nichtidentität der drei Strophen am deutlichsten zum Ausdruck kommen; zugleich stellt sie gegen den durchgehaltenen „dunklen Chor" und den durch Text und Vortragsanweisung in sich bereits widerspruchsvollen Gesang des Solisten ein Moment von Bewegung auf, das erst in der vierten Strophe seinen endgültigen Sinn erhält. In der dritten Strophe vermittelt sie zwischen den starken Metaphern des Gedichts und der Reduktion der musikalischen Darstellung. — Eine weitere Bedeutung hat diese Baßbewegung als „dramatische" Geste: sie leitet eine besondere erzieherische Maßnahme der Musik ein. Bei den Worten „Eine Flammenwüstenei, Meere sich erheben" geht die Musik in ihren pädagogischen Bemühungen nämlich so weit, den Sänger in die Irre zu führen. Sie gibt scheinbar ihre gewohnheitsmäßig kritische Haltung zum Text auf, indem sie in Takt 46 das Fortepiano aus Takt 14 übernimmt und in Takt 48f. sogar ein dramatisierendes Crescendo mit Fortepiano einsetzt. Erst in Takt 53 sagt sie mit dem ironischen Glissando der Klarinette unmißverständlich, was sie in Wahrheit von dem expressionistischen Ausrutscher dieser Strophe hält. Sie läßt damit, wie sich nachträglich zeigt, dem Interpreten keine Möglichkeit, dem Gedicht gegenüber nachgiebig zu sein. — Am Schluß der Strophe, bei der Frage „was soll aus uns allen werden?" schreibt Eisler dem Sänger noch einmal „sehr leise" vor: das Werden ist durchaus in Frage gestellt.

In der vierten Strophe variiert der Komponist den musikalischen Charakter durch einschneidende Veränderungen in der Begleitung. In den ersten beiden Strophen hatte das Pizzicato der Geigen, Bratschen und Celli an die verschiedenen Zupfinstrumente erinnert, die im Frühling hervorgeholt werden; in der letzten Strophe erklingt ein wirkliches Zupfinstrument, aber wiederum nicht als Begleitung für gedankenlose Naturschwärmerei. Vielmehr vereint sich das Banjo mit den Kontrabässen zu einer Kampfliedbegleitung, die von den fortissimo gespielten Streicherfiguren kontrapunktiert wird. Diese Streicherfiguren sind kompositorisch in der Baßbewegung der dritten Strophe vorbereitet; sie nehmen, ohne im strengen Sinn eine Variante jener Bewegung zu sein, deren stufenweisen Bewegungsimpuls auf und verwandeln ihn in ein Moment des neuen Charakters.

Ab Takt 84 zu den Worten „Friede, Friede sei auf Erden!" kehrt das Lied zu den analogen Stellen der früheren Strophen zurück (Takt 20ff.). Aber in

den letzten vier Takten (Takt 97ff.) ereignet sich noch etwas Neues. Die Melodie macht nicht wie an den analogen Stellen sonst einen Quartsprung vom Grundton abwärts zur Quinte, sondern springt unter Auslassung des Grundtons aufwärts in den Dominantton, während das Orchester eine Oktave tiefer den Schlußakkord fortissimo spielt, wobei die Streicher den Lautenakkord, der durch zwei Vorhaltstöne verschärft wird, aus dem unauffälligen Pizzicato durch gestrichenes Spiel in ein Dröhnen verwandeln. Dieser Schluß bedarf wegen seiner Gewaltsamkeit einer Erklärung. — Der Lehrstückcharakter all dieser Lieder beruht auf der Hoffnung, daß sich ihre Wirkung über die Aufführung hinaus entfaltet; sie sollen wie die alten Weisen in den Musizierenden und ihrem Publikum weiterklingen. Daher sind die Schlüsse nach dem Vorbild des Solidaritätsliedes konzipiert, dessen abschließende Frage offen gelassen wird. Beim vorliegenden Schluß ist aber das plötzliche Fortissimo auf dem Wort „werden" damit nicht zu rechtfertigen; auch ein Fortissimo-Ausbruch müßte bei einem Komponisten wie Eisler musikalisch einleuchtend sein. — Gerade aus diesem Argument jedoch ziehen der Komponist und seine Musik eine überraschende Folgerung: sie nehmen das Recht in Anspruch, in besonderen Situationen die Kontrolle zu verlieren; in dem Fortissimo-Schluß mit der unverhältnismäßig starken Markierung des „Werdens" geben sie uns zu verstehen, daß die beherrschte Schönheit der Kunst nicht immer das letzte Wort haben kann.

Nr. 8 Das ferne Lied

Geht man von der heute verbreiteten Liedinterpretation aus, so wird man zunächst den Text lesen und sich auf die Darstellung ernster Trauer einstimmen. Man käme damit zu einem eindrucksvollen Liedvortrag, der, wenn man die Melodie für sich nimmt, keineswegs musikalisch unsinnig wäre. Auch Eislers Vortragsanweisung „sehr leise (ohne Sentimentalität)" würde nicht ausreichen, um den Sänger an das gerade bei diesem Gegenstand notwendige „widerspruchsvolle Singen" zu erinnern. — Das Lied trauert um die Opfer des Faschismus. Aber die verschiedenen Klassen trauern auf verschiedene Weise. Die von Eisler gemeinte proletarische Trauer ist von der materialistischen Einsicht gekennzeichnet, daß Trost als Aufhebung des Widerspruchs zwischen dem Tod der vom Faschismus Verfolgten und der Rettung der Überlebenden nicht möglich ist. Daraus ergibt sich für den Komponisten die Notwendigkeit, eine selbstgenügsam-verzweifelte Interpretation des Gedichts zu verhindern. Er erreicht das bereits durch das Zeitmaß „Fließend (Halbe = 72)", das beinahe zu einer Art Parlando-Vortrag führt. Ein zu langsames Tempo wäre daher der gröbste Fehler, jedoch sollte das Lied auch nicht zu schnell gesungen werden; „fließend" ist nicht atemlos oder gehetzt.

Instrumentation und Tonsatz geben auch in diesem Lied dem Sänger, der nach dem richtigen musikalischen Charakter des Stückes sucht, deutliche Hinweise; wir werden sehen, daß diese Hinweise zu einer Interpretation führen, die dem Lied einen besonderen Platz innerhalb der Sammlung sichert. — Es ist das Lied mit der am stärksten eingeschränkten „Standardbesetzung"; seinem Instrumentarium fehlen Fagott, Cembalo und Banjo. Zur Gliederung der Komposition benutzt es drei sowohl deutlich voneinander abgesetzte als auch untereinander verbundene Klangmischungen: der erste der drei Ab-

schnitte mit der punktierten Bewegung der Klarinetten und den tremolierenden Flageoletts der Geigen bewegt sich in einer phrygischen E-Tonart, der zweite Abschnitt, in dem die 1. Geigen die Klarinettenbewegung abgewandelt übernehmen, ist harmonisch undefiniert, und der letzte Abschnitt mit den als mächtige Steigerung wirkenden Streicherpizzicati wendet sich unvermittelt nach C-Dur und endet schließlich auf einem G-Dur-Dreiklang. Die Melodie benutzt außer dem f in Takt 9 keine Leittöne, die Harmonik keine Dominante. Am Schluß des Liedes erklingt der harmonisch undefinierte Anfang wieder, die Terz e-g; sie wirkt hier wie eine Variante der für Eisler typischen „nachklingenden" Schlüsse. — Dieser Aufbau gibt dem Lied einen Charakter, der es von allen anderen Liedern der Sammlung unterscheidet. Es hat weder im Harmonischen noch im Melodischen einen greifbaren Anfang und Schluß; insofern ist es statisch. Aber dieser Statik steht die Dynamik in der Klangdimension gegenüber. Der zu Beginn weit auseinandergelegte Klang zieht sich im 11. Takt zusammen, wobei die punktierten Achtel der Klarinetten und die Pizzicati der Bratschen in reduzierter Form an die 1. und 2. Geigen übergehen; nach diesem Komprimierungsvorgang, der einen sowohl kontrastierenden als auch entwickelnd variierenden Abschnitt hervorbringt, wirken die Pizzicato-Akkorde ab Takt 15 als — überraschendes — Ziel einer Entwicklung (die allerdings nach vier Takten wieder zurückgenommen wird). — Aber auch in der Abfolge der jeweils in sich kreisenden Melodie-Abschnitte gibt es eine analoge Entwicklung. In den ersten zehn Takten bewegt sich die Melodie in dem Tonraum zwischen e′ und d″, wobei h′ durch seine Häufigkeit als wichtigster Ton zu erkennen ist. Ab Takt 10 findet auch in der Melodie eine Komprimierung statt: der Ambitus verringert sich zur kleinen Terz h′-d″. Gleichzeitig verlagert sich der Tonraum nach oben, was ebenfalls eine Steigerung bedeutet. — Der letzte Abschnitt der Melodie enthält den ruckartig einsetzenden, für Eisler auffallend deutlichen Höhepunkt. Die Wendung nach C-Dur statt, wie man erwartet, nach a-Moll, das Anfangsmotiv mit dem Sextsprung zum höchsten Ton der Melodie, die stufenweise absteigende Bewegung in Takt 15 mit ihrer Sequenzierung im folgenden Takt und schließlich der gebrochene C-Dur-Dreiklang geben diesem Abschnitt eine Diktion, die völlig von der der anderen Teile der Melodie abweicht: er wirkt als Ausbruch, der allerdings sofort mit dem Halbschluß in Takt 18 zurückgenommen wird. Beides, Ausbruch und Zurücknahme, wird durch das Aussetzen der punktierten Achtelbewegung unterstützt, die nach vier Takten den alten Zustand wiederherstellt. — Das Lied besteht somit aus einer Montage von Abschnitten, die sowohl durch verschiedene Momente untereinander zusammenhängen als auch einander kontrastieren; der Montagecharakter bewirkt den vorherrschenden Eindruck der Statik und der „subkutane" kompositorische Zusammenhang den der Unruhe. Diese Vermischung von statischen und dynamischen Momenten dient der besonderen appellierenden Haltung des Liedes, die Erinnerung der Überlebenden an die Opfer wachzuhalten. — Das Lied spricht für das „Heer der Stummen", das im fünften Lied als der „dunkle Chor" in Erscheinung getreten war; jetzt hat sich der Klang dieses Chors in das flirrende Flageolett der Geigen, die murmelnde punktierte Achtelbewegung der Klarinetten, das durchgehende Pizzicato und die liegenden Baßtöne aufgespalten. Aus

dem Zusammenwirken dieser Momente ergibt sich die angespannte, unruhige Ausdruckslage, die jede „einfühlende" Interpretation verbietet.

Aber dieser Charakter erschließt sich nicht wie in den bisher besprochenen Stücken in der Weise, daß die Instrumente das Lied oder seinen Vortrag „kommentieren". Vielmehr sind sie völlig von der Aufgabe absorbiert, den unruhigen, treibenden Charakter zu erzeugen. Das Ungewöhnliche dieser Orchesterbehandlung besteht also darin, daß die Instrumente selbst gewissermaßen sich „einfühlend" verhalten. Daher ist es die Aufgabe des Sängers, die Melodie gegen den von der Begleitung exponierten musikalischen Charakter mit größter Zurückhaltung zu singen; er muß dabei den beiden Extremen der Unempfindlichkeit und der „Nachempfindung" ausweichen, indem er seine Anteilnahme in einer Mischung von Sachlichkeit und Freundlichkeit zu erkennen gibt. Deshalb erinnert ihn Eisler in Takt 10f. mit dem Hinweis „Nicht eilen" daran, daß er dem treibenden Charakter der Begleitung nicht nachgeben darf.

Es zeigt sich, daß das Verhältnis von Singstimme und Begleitung hier in anderer Weise „widersprüchlich" ist als bei den anderen Liedern dieser Sammlung: während sonst die Begleitung dem Sänger das richtige Verhalten vormacht oder ihn sogar kritisiert, wenn er es nicht trifft, läßt sie ihn hier allein. Das „Lehrziel" dieses Liedes ist die Unabhängigkeit des Vortrags von der Begleitung. Der eindringliche, aber nicht sentimentale Gesang bildet mit dem instrumentalen Teil der Komposition den aus widersprüchlichen Momenten zusammengesetzten Charakter, der zur Vermeidung traditioneller Interpretation nötig ist.

Nr. 11 Lenin

In den Neuen deutschen Volksliedern fehlt die ausdrückliche Bezugnahme auf den Klassenkampf. Stattdessen behandeln die Lieder verschiedene Aspekte des sozialistischen Aufbaus. Auch das Gedicht des vorliegenden Liedes enthält diese Thematik, aber über die Person Lenins stellt es zugleich die Beziehung zur Oktoberrevolution, und damit zu den Klassenkämpfen überhaupt, her. Dieser Zusammenhang und die Mischung aus hymnischem und optimistisch-heroischem Ton erlaubt es Eisler, bei der Vertonung des Gedichts an die Tradition der Kampfmusik anzuknüpfen. Das vorliegende Lied bringt somit einen ungewohnt kämpferischen Charakter in die Neuen deutschen Volkslieder. — Nach „Volkes eigen" ist es das zweite Lied, das ein relativ großes Orchester verwendet[19]; es übersetzt den Ton der Kampfmusik ins Orchestrale: mit seinem Zeitmaß und der durchgehenden Triolenbewegung erinnert es unverkennbar an den „heimlichen Aufmarsch". Dessen Tempoangabe lautete „Lebhaft bewegt", die des vorliegenden Liedes schreibt entsprechend „Bewegte Viertel (ca. 144)" vor. Bei dem älteren Kampflied hatte der damit gesetzte musikalische Gestus den Sinn, mit seinen hämmernden Forte-Schlägen die Hörer so zu überfallen, wie die heimlich aufmarschierenden Feinde die Sowjetunion zu überfallen drohten. In dem Lenin-Lied benutzt Eisler diesen Überwältigungscharakter zur Kennzeichnung der geschichtlichen Bedeutung Lenins; das Stück bricht mit dem ersten Viertel über die Zuhörer herein und endet — im Unterschied zum „heimlichen Aufmarsch" — ebenso unvermittelt auf dem vierten Viertel. Ähnlich wie das fünfte Lied hat es keinen

metrisch überzeugenden Schluß, sondern geht tendenziell nach dem Abbrechen der Musik weiter (dieses Abbrechen wird allerdings durch die sich steigernden Einsätze der Trompeten in den Takten 27, 29, 33 und 36ff. und durch die Duolen der großen Trommel im letzten Takt, die in den Synkopen und Achteln der Trompeten vorbereitet sind, musikalisch plausibel gemacht).

Die Vortragsanweisung lautet: „kräftig". Ihr ist zu entnehmen, daß dieses Lied in einer bestimmten Hinsicht das Gegenstück zum achten Lied ist: während dort der Sänger auf sich selbst angewiesen war, geben ihm hier die Vortragsanweisung und das dröhnende Orchester zu verstehen, daß der Gegenstand dieses Liedes keine interpretatorische Anstrengung im Sinne „widerspruchsvoller" Textbehandlung erfordert. Die Musik ist mit dem Gedicht und seinem Inhalt einverstanden und vereinigt sich mit ihm, und dementsprechend kann sich der Sänger ihrem Schwung überlassen. Allenfalls könnte er, wenn er den heroischen Ton nicht beherrscht, mit dem bei Eisler grundsätzlich immer empfehlenswerten Ton der Freundlichkeit experimentieren. Jedoch ist dabei zu bedenken, daß die Bezeichnung „kräftig" als Gegenbegriff zu „leicht" verstanden werden muß und damit solchen Versuchen eine bestimmte Grenze setzt.

Zusammenfassung

Die sechs in den obigen Beispielen besprochenen Lieder sind damit nicht erschöpfend behandelt, ebensowenig soll mit ihrer Auswahl gesagt werden, daß die nicht besprochenen Lieder ihnen an Bedeutung nachstehen. Es sollte nur an einigen Punkten gezeigt werden, wie ein bestimmtes kompositionstechnisches Niveau auch in einfachsten Genres gehalten werden kann, wenn die handwerklichen Fragen nicht mechanisch von Inhalt und Anlaß getrennt werden. Dabei wurde von einem willkürlich gewählten Gesichtspunkt ausgegangen: die Lieder wurden vom Blickwinkel des Singenden aus betrachtet, aber auch hier wieder ohne den Anspruch, alle wichtigen Gesichtspunkte beachtet zu haben. Es wurden lediglich einige charakteristische Momente und Probleme dargestellt, die hier noch einmal zusammengefaßt werden sollen. — Eislers Auffassung von der Bedeutung der musikalischen Tradition zeigt sich in seiner Forderung nach „Geschmack und Sicherheit in den einfachsten Tonverbindungen". Im engeren kompositionstechnischen Sinn ist das an der motivisch-thematischen Ökonomie, an der „unauffälligen" Harmonik und dem alles Bombastische vermeidenden Instrumentalsatz zu erkennen. Von Geschmack und Sicherheit im eigentlich kompositionstechnischen Bereich führt der nächste Schritt zur vernünftigen Textbehandlung, die Eisler mit Vorliebe „widerspruchsvoll" nannte. Sie zeigt sich in den verbalen Vortragsanweisungen für die Sänger, in der gegensätzlichen musikalischen Gestik, in der Instrumentation, besonders deutlich in den „kommentierenden" Instrumenten, vor allem jedoch in der Forderung nach „widerspruchsvollem" Singen, das durch alle genannten Mittel unterstützt wird. Geschmack und Sicherheit führen, wenn sie auf einer richtig verstandenen Tradition fußen, zu der von Eisler propagierten Klugheit in der Musik.

Zum Schluß soll auf die Rezeption der Neuen deutschen Volkslieder im Westen eingegangen werden. — Im Unterschied zu Eislers Kampfliedern und Songs aus älterer und neuerer Zeit, aber auch zu den Kinderliedern auf

Gedichte von Brecht sind die Neuen deutschen Volkslieder hierzulande dem Vorwurf der Banalität ausgesetzt. Dabei entgeht den Kritikern zumeist, wie geringfügig die musikalischen Unterschiede zwischen den Massenliedern, Songs, Kinderliedern und „Volksliedern" sind. Im Vergleich zu den „Volksliedern" hatten die anderen Genres immer eine gewisse, wenn auch vorwiegend literarisch vermittelte Bedeutung; politisch verstanden, waren sie kritische Musik, welche musiktheoretischen und -soziologischen Probleme das auch immer aufwerfen mag. Die musikalischen Qualitäten dieser Art von „angewandter" Musik ordnen sich der Forderung nach leichter Faßlichkeit und dem Fehlen von störenden, ablenkenden Momenten unter. Laien beurteilen solche Musik nicht nach eigentlich musikalischen Kriterien, sondern hauptsächlich nach ihrer Praktikabilität und ihrem stofflichen Gehalt. Das Urteil, ein derartiges Musikstück sei schön, kommt also auf sehr komplexe Weise zustande, wobei die bewußte Wahrnehmung der spezifisch musikalischen Qualitäten eine untergeordnete Rolle spielt. — Gemessen an der polemischen und kämpferischen Haltung dieser „kritischen" Genres sind die Neuen deutschen Volkslieder „positive" Musik, und indem sie sozusagen mit ihrem Inhalt verwechselt werden, wird die Auffassung ihrer eigentlich musikalischen Qualitäten in dem Maße erschwert, wie der vordergründige polemische Reiz oder die Konkretheit der Texte wegfällt.

Aber diese Lieder stehen mit ihrem positiven Charakter nicht im Widerspruch zu Eislers anderen Werken. Sie haben teil an der plebejischen Haltung, die Eislers Musik insgesamt kennzeichnet. Es ist damit eine Haltung gemeint, in der die Parteinahme für das vom traditionellen Musikleben ausgeschlossene Proletariat zur Abwendung von bestimmten, für die Werktätigen zur Zeit nicht praktikablen Formen des Musizierens führt. Die Musik, die dieser Haltung entspringt, enthält demnach ein Moment der Negation, von dem ihre gesellschaftliche wie ästhetische Bedeutung nicht zu trennen ist. Allgemein kann man sagen, daß dieses Moment über die Originalität und den geschichtlichen Rang eines Komponisten entscheidet. Denn nicht die Erfindung neuer melodischer und harmonischer Wendungen, neuer Klangfarben oder selbst neuer musikalischer Formen, sondern die Schaffung neuer musikalischer Charaktere, die sich freilich nur in kompositionstechnischen und formalen Neuerungen verwirklichen, ist das musikgeschichtlich jeweils Neue. Die Konzeption eines sich von den bestehenden Musiktypen abstoßenden neuen Typus ist also nicht einfach eine Frage der kompositorischen Potenz, sondern ebenso eine der theoretischen Durchdringung der jeweils sich stellenden Aufgaben. Das negierende Moment ist dabei von der künstlerischen Phantasie nicht zu trennen.

Dieses Moment der Negation ist auch in den Neuen deutschen Volksliedern vorhanden. Der Grund dafür, daß es so leicht übersehen wird, liegt in einem inneren Widerspruch dieser Lieder. — In den Massenliedern, Songs und Kinderliedern vertonte Eisler vorwiegend entweder polemische und aggressive Texte von sozialkritischen Dichtern wie Weinert und Tucholsky oder Texte von Brecht, die in ihrer stilisierten Einfachheit als das Vorbild für die plebejische Haltung von Eislers Musik gelten müssen. Demgegenüber sind die Gedichte, die Becher für die vorliegende Liedersammlung schrieb, nicht plebejisch in dem hier dargestellten Sinn[20]. Der Dichter bemüht sich nicht um ästhetisch stilisierte Einfachheit und auch nicht um polemische

Schärfe, sondern um eine Verbindung von volkstümlichem Inhalt und traditioneller lyrischer Haltung. In dem Verhältnis von Musik und Text wird dadurch ein großer Teil des „widersprüchlichen" Moments der Musik bereits durch den Text selbst gebunden. Das aber führt gerade die literarisch anspruchsvollen Hörer zu dem Fehlurteil, die Musik zu diesen Liedern sei weniger attraktiv als in den analogen Vokalwerken Eislers. In dieser falschen Einschätzung des Verhältnisses von Musik und Text kommt die weit verbreitete Unfähigkeit zum Vorschein, musikalische Sachverhalte musikalisch wahrzunehmen. Sie ist eine Folge des von Eisler bekämpften „musikalischen Analphabetismus", und die zunächst überspitzt wirkende These, die „Volkslieder" seien Übungsstücke für „widerspruchsvolles" Singen, wird gerade durch die scheinbare Paradoxie bestätigt, daß die Lieder Opfer dieses Zustands und zugleich Kampfmaßnahmen gegen ihn sind.

Aber mit der Behauptung oder selbst mit dem Nachweis, die Neuen deutschen Volkslieder unterschieden sich in ihrer musikalischen Qualität nicht von Eislers Liedern in den verwandten Genres, ist die Tatsache ihres geringeren Anklangs im Westen nicht aus der Welt geschafft. Über den Wert oder Unwert bestimmter Musikstücke kann jedoch selbst durch tiefergehende Analysen als die hier vorgelegten kein abschließendes Urteil gefällt werden; Musik muß sich in der Praxis bewähren. Diese Ausführungen hatten lediglich den Zweck, auf Vorurteile aufmerksam zu machen, die einer Beschäftigung mit den Neuen deutschen Volksliedern von vornherein im Wege stehen. Die Bewährungsprobe dieser Lieder wären Aufführungen, in denen Sänger und Musiker sie nicht mit der Einstellung musizieren, das Auffälligste an ihnen sei ihre jeden Berufsmusiker beschämende volksliedhafte Einfachheit. Denn gegen die Richtigkeit dieser Einstellung spricht, daß es bisher keine zufriedenstellenden Aufnahmen außer den bereits historischen von Eisler und Busch gibt. Die Lieder rächen sich, wenn man sie zu leicht nimmt. Zukünftige Interpreten hätten in ihnen Schwierigkeiten — „Widersprüche" — zu suchen, deren präzise Darstellung sie in einem neuen Licht zeigen könnte.

Anmerkungen

* Der vorliegende Aufsatz ist ein Teilabdruck einer größeren Arbeit, aus der aus Platzgründen einige Lieder entfallen mußten.

1 Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler 1964. Berlin/DDR 1964 (zitiert als Sonderheft), S. 210f.

2 Vgl. Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik, hrsg. v. M. Grabs, Leipzig 1973 (zitiert als Materialien), S. 218; auch Eisler, Reden und Aufsätze, hrsg. v. W. Höntsch, Leipzig o. J. (zitiert als Reden und Aufsätze), S. 103; auch Notowicz, Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, hrsg. v. J. Elsner, Berlin 1971, S. 175; auch Adorno/Eisler, Komposition für den Film, München 1969, S. 57—61.

3 H. Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 33.

4 Ebenda, S. 33 und 284.

5 Vgl. z. B. Sonderheft, S. 48, bzw. Materialien, S. 224; Reden und Aufsätze, S. 94, bzw. Materialien, S. 229.

6 Vgl. A. Schönberg, Symphonien aus Volksliedern, in: Stimmen, 1. Jg., 1947/48, S. 1ff.; ebenso Eislers Ausführungen über die Volksmusikpflege der Nationalsozialisten (Sonderheft, S. 146ff.); auch Eisler, Musik und Politik. Schriften 1924—1948, hrsg. v. G. Mayer, Leipzig 1973, S. 252ff.; über „volksnahe Dekadenz" s. Materialien, S. 269f.

7 Bunge, a. a. O., S. 288; vgl. auch S. 120ff. u. 278f.

8 a. a. O., S. 283.

9 a. a. O., S. 226.

10 a. a. O., S. 49f.

11 Das Lied „Dank euch, ihr Sowjetsoldaten" hat ebenfalls ein großes Orchester, gehört aber nicht zu den Neuen deutschen Volksliedern, sondern zu der Kantate „Mitte des Jahrhunderts"; unter den Neuen deutschen Volksliedern kommt „Lenin" dem obigen Lied in der Besetzung am nächsten.

12 Vgl. besonders das Lied „Zeit zum Wandern".

13 Vgl. z. B. Bunge, a. a. O., S. 49f.

14 Die Stropheneinteilung des Liedes ist dem Text und der Komposition nach klar, jedoch sind in den Drucken nur die ersten beiden Strophen numeriert.

15 Entfällt.

16 Entfällt.

17 Vgl. auch das siebente Lied.

18 In der Ausgabe der Gesammelten Werke steht fälschlich Viertel statt Halbe; vgl. dagegen die Ausgabe bei Friedrich Hofmeister.

19 Vgl. Fußnote 10.

20 Vgl. Sonderheft, S. 215.

IV. Faustus-Diskussion

Wilhelm Zobl

Die Auseinandersetzung um Eislers revolutionäre Umfunktionierung des Dr. Faustus

„Bücher und Pulver machen, das können wir in Deutschland, aber fragt nicht, für wen das Pulver — für wen das Blei." [1]

Vorbemerkung

Die Diskussion um das Libretto zu Hanns Eislers geplanter Oper „Johann Faustus" war eine der grundsätzlichsten Auseinandersetzungen über den Stellenwert und die aktuelle Bedeutung des bürgerlichen Erbes beim Aufbau des Sozialismus in der DDR. Diese Diskussion kann nur dann richtig verstanden werden — will man nicht antikommunistischen Vorurteilen das Wort reden —, wenn man sie im Kontext der damaligen politischen und kulturellen Entwicklung betrachtet. Im Zentrum der Auseinandersetzung standen Probleme der Bündnispolitik der SED mit den bürgerlichen und kleinbürgerlichen Schichten in beiden Teilen Deutschlands und die Frage nach den konkreten Formen der Aneignung des bürgerlichen Erbes beim Aufbau einer sozialistischen Kultur in der DDR. Die Faustus-Diskussion ist durchaus als Fortsetzung der Expressionismusdebatte zu sehen, die als bekannt vorausgesetzt wird[2].

Da ein Großteil des Diskussionsmaterials noch unveröffentlicht ist, kann es nicht darum gehen, Einschätzungen zu liefern, nach denen sich dann die Diskussionsteilnehmer in vorgefertigte Klischees einordnen ließen. Der vorliegende Aufsatz versteht sich daher mehr als eine Materialsammlung, die den Stellenwert, den diese Diskussion für die Kulturpolitik der SED hatte, verdeutlichen soll. Gleichzeitig müssen die von bürgerlicher Seite stets verbreiteten Lügen und Unterstellungen, wonach Eisler damals von den „Dogmatikern" zur Strecke gebracht wurde und fortan der Partei nach dem Munde geschrieben hätte, widerlegt werden[3].

Voraussetzungen

Mitte Juli 1951 stellte Hanns Eisler den ersten Textentwurf zu seiner Oper „Johann Faustus" fertig. Die Überarbeitung und Verfeinerung dieser ersten Skizze dauerte aber noch über ein Jahr. Erst am 13. August 1952 konnte Eisler seinem Freund Brecht den endgültigen Abschluß der Arbeit am Text melden[4]. Noch im gleichen Jahr erschien das Libretto im Aufbau-Verlag in Berlin, genau zu jenem Zeitpunkt also, als in der DDR der „Übergang von der antifaschistisch-demokratischen Verwaltung zur Schaffung der Staatsmacht der Arbeiter und Bauern als einer Form der Diktatur des Proletariats" beschlossen wurde[5]. Mit der Entschließung und dem Plenum des Zentralkomitees vom März 1951 „Der Kampf gegen den Formalismus

in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur"[6] waren Richtlinien für die kulturelle Entwicklung der DDR ausgearbeitet worden. Die Hauptaufgaben auf dem Gebiet der Kulturpolitik lagen im Kampf um den Frieden, um die demokratische Einheit Deutschlands, um die Festigung der antifaschistisch-demokratischen Ordnung und in der Abwehr von imperialistischen Einflüssen auf die Entwicklung der Kunst. Neben der Würdigung kultureller Erfolge, zu denen man auch die „Deutsche Nationalhymne" und die „Neuen Deutschen Volkslieder" Johannes Bechers und Hanns Eislers zählte, wurden auch Fehler und Mängel in der Kulturarbeit konstatiert, vor allem ein Zurückbleiben der künstlerischen Leistungen hinter den „Forderungen des Tags" (Johannes Becher), die auf die „Herrschaft des Formalismus" in der Kunst zurückgeführt wurden. Ein wesentliches Mittel zur Überwindung dieser Schwierigkeiten sah man in einer stärkeren Berücksichtigung des bürgerlichen Erbes.

> „Es kommt vor allem darauf an, die gewaltige Bedeutung des klassischen Erbes zu erkennen, dieses zu studieren und unter neuen Bedingungen, d. h. vom Standpunkt des Kampfes für den Frieden und die Einheit Deutschlands, vom Standpunkt der Erfüllung großer Aufgaben im Rahmen des Fünfjahresplans weiter zu entwickeln, wobei eine tiefe und organische Verbundenheit mit dem Volk hergestellt werden muß."[7]

Die hier formulierten allgemeinen Richtlinien finden wir auch in den Werken berücksichtigt, die Eisler nach seiner Rückkehr aus Amerika schrieb, ebenso wie in seiner Einschätzung der nächsten Aufgaben, die sich beim Aufbau einer sozialistischen Musikkultur in der DDR stellten. Für ihn, der seine Werke nicht für die Schublade komponierte, war es selbstverständlich, daß die durch die Existenz der DDR gegebene neue gesellschaftliche Situation auch eine Veränderung seiner Kompositionsmethoden erforderte. In späteren Jahren beschrieb er die Probleme, mit denen er sich damals konfrontiert sah, überaus deutlich:

> „Für einen Komponisten, der mit Koffern voll noch nie gespielter Werke nach Hause kommt, war es eine merkwürdige Situation. Ich wollte nicht machen, was mir Spaß macht, sondern das, was notwendig war. Und das Verschiedenste war notwendig ... In der Komposition mußte ich wieder umlernen, Methoden, die ich lange für gut hielt, mußten verändert werden. Vereinfachungen, wie sie vor dreißig Jahren gingen, gingen jetzt nicht mehr. Das Ziel, leichte Faßlichkeit mit neuen Mitteln, mußte neu erarbeitet werden. Fehler auch selbst zu erkennen und sie so gut wie möglich zu korrigieren, war wichtig."[8]

Eisler ergriff konsequent Partei für das neue, in Bildung begriffene sozialistische Deutschland. Er machte sich keine Illusionen über die Schwierigkeiten, die selbst ein Künstler zu bewältigen hatte, der seit über zwanzig Jahren auf der Seite des organisierten Proletariats stand und für den Sieg des Sozialismus gekämpft hatte. Seine Haltung zu diesen Problemen wird deutlich aus den Notizen zu einem Aufsatz, in dem er die Frage stellte:

> „Warum ziehe ich den Sozialismus vor?": „Die Vorteile der vogelfreien Wirtschaft für den Künstler? Aber was sind die Nachteile der Anarchie? Hat der Sozialismus nur Vorteile für den Künstler? In der Periode des Aufbaus des Sozialismus nimmt der Künstler an den allgemeinen Wachstums-

schwierigkeiten teil, er versteht sie, ihre mannigfaltigen Gründe und versucht sie mit zu überwinden."[9]

Wenn davon die Rede war, Eisler hätte sich keine Illusionen über die zu bewältigenden Probleme gemacht, so bedeutet das freilich nicht, daß er eine abwartende Haltung eingenommen oder etwa von der Höhe seines kompositorischen Bewußtseins herab die Schaffung der allerdringlichsten Voraussetzungen abgewartet hätte. Er ließ sich sogar sehr konkret auf die anstehenden Probleme ein. Wenn auch die neuen Inhalte aus der antifaschistisch-demokratischen und sozialistischen Umwelt erwuchsen, so war vor allem das Problem ihrer künstlerischen Umsetzung zu bewältigen. Nun galt es breiteste Hörerschichten zu erreichen, vor allem die Massen der Arbeiter und Bauern. Aber gerade sie konnten nach zwölf Jahren nationalsozialistischer Herrschaft nicht ohne besondere Vermittlung an das kulturelle Erbe der Bourgeoisie und den erreichten Stand der proletarischen Kultur der Weimarer Republik herangeführt werden. Die Hörermassen, die es zu erreichen galt, waren nämlich nicht nur mangelhaft vorgebildet, sondern durch die faschistische Kulturpolitik und den zunehmenden Einfluß der kapitalistischen Unterhaltungsindustrie auch außerordentlich verbildet. Deshalb standen für Eisler die angewandten Genres, zumindest für eine Übergangszeit, im Vordergrund.

„Das große Erbe der Musik war in den vergangenen Zeiten ein Privileg einer sehr kleinen Minderheit. Fortschritte in der Musik lassen sich aber nicht erzielen und bleiben isoliert, wenn sie nur Hörerschichten entgegentreten, die nicht die Erfahrung und Kenntnis des klassischen Erbes durcherfahren haben. Deswegen muß die Musik gewissermaßen angewandt werden."[10]

Die Lösung dieses überaus komplizierten Problems versuchte Eisler durch ein stärkeres Zurückgehen auf Modelle aus der Volksmusik und der klassischen Musik zu bewältigen. Dadurch sollten den neuen Hörermassen einerseits die neuen gesellschaftlichen Inhalte vermittelt werden, andererseits aber auch ein lebendiges Verbindungsglied zur Musik der Klassik hergestellt werden. Eisler bezeichnete dieses Verfahren der „Brechung" traditioneller Materialaspekte später als „Zurücknahme des Materials auf seine Gebrauchsfunktion". Diese Überlegungen, die zu einer Veränderung der musikalischen Produktion führen sollten, implizierten natürlich auch die Notwendigkeit einer Veränderung der Rezeption von Musik. Hier waren die zu bewältigenden Schwierigkeiten noch größer. Zwar bildeten sich bei großen Teilen der Bevölkerung im politischen Bereich realistische Verhaltensweisen heraus, was aber noch längst nicht identisch war mit der Entwicklung realistischer Ansprüche an die Musik. Deshalb forderte Eisler: „Wir Komponisten müssen von den Hörern denselben Realismus verlangen, der mit Recht von uns gefordert wird."[11] Als Kommunist orientierte er sich selbstverständlich an der Arbeiterschaft, der fortgeschrittensten Schicht der Bevölkerung, deren kulturelle Möglichkeiten er keineswegs unterschätzte: „Arbeiter sind nicht naiv, lernen rasch, sind neuerungssüchtig, denn sie haben Erfahrung, wie notwendig Veränderung, Umgestaltung und Vielfältigkeit der Methoden sind. Auch haben sie die weitestgehenden Pläne und Perspektiven. Solche Menschen brauchen eine neue Volkstümlichkeit."[12] Da er davon ausging, daß sich langwierige und komplizierte Kunstprozesse nicht

einfach überspringen lassen, konnte er die Arbeiter-Hörer aber auch nicht unkritisch zur einzigen Instanz machen, die über künstlerische Fragen zu richten hätte. Eisler hat diese Problematik wesentlich tiefer und umfassender verstanden als andere, die einen Weg des revolutionären Akademismus versuchten und bürgerliche Kriterien manchmal zu unreflektiert für den Aufbau einer sozialistischen Kultur übernehmen wollten. Tendenzen dieser Art kamen auch in der Debatte um Brecht/Dessaus Oper „Das Verhör des Lukullus" zum Ausdruck. Im Zusammenhang mit dem Vorwurf, die Oper sei ein formalistisches Werk, versuchte Brecht die Ursache für das undialektische Verhalten mancher Kritiker zu ergründen:

> „Es ist ein großes Unglück unserer Geschichte, daß wir den Aufbau des Neuen leisten müssen, ohne die Niederreißung des Alten geleistet zu haben. Das haben, indem sie den Faschismus besiegten, die Sowjetrussen für uns getan. Wahrscheinlich deshalb sehen wir jetzt den Aufbau so undialektisch an. Und daß wir ihn so ansehen, hat wieder den Nachteil, daß wir dem täglichen Kampf gegen das Alte, den wir doch zu leisten haben, keinen genügenden Ausdruck verleihen. Wir suchen ständig das ‚Harmonische' das ‚An-und-für-sich-Schöne' zu gestalten, anstatt realistisch den Kampf für die Harmonie und die Schönheit." [13]

Gegen die falsch verstandene Volkstümlichkeit einer Kulturpolitik Shdanowscher Prägung war auch Eislers überspitzte, ironische Bemerkung gemünzt: „Volk — ist Opium für das Volk". Wie kompliziert die Probleme waren, kann man auch daraus ersehen, daß selbst Eisler mit seiner „Rhapsodie für großes Orchester (mit Sopran-Solo nach Worten aus Goethes Faust II)" und der Kantate „Mitte des Jahrhunderts" in die Nähe eines solchen revolutionären Akademismus geraten ist, den er aber bald wieder überwunden hat.

Die von Eisler seit den dreißiger Jahren geforderte Dominanz der angewandten Genres, in denen die Musik am ehesten die breiten Massen ergreifen und sich vom Privaten zum Allgemeinen, zum Gesellschaftlichen erheben konnte, ermöglichte nun, nach der Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse in der DDR, auch die Verwendung von Formen, die bisher zur Erreichung sozialistischer Zielsetzungen unbrauchbar waren. Auch der Opernform konnte in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion bei der Vermittlung sozialistischer Inhalte zukommen. Hier konnten sogar Mittel volkstümlich wirken, die etwa in Massenliedern völlig unbrauchbar gewesen wären:

> „Um wenigstens ein praktisches Beispiel zu geben: Wie könnte ein Komponist das seelische Leben eines amerikanischen Bankiers mit seinen ungeheuren Schwankungen zwischen den beiden Polen seines Lebens ‚Geld' und ‚Geld' ausdrücken? Er könnte es am besten durch eine raffinierte hysterische Musik. Die würde im Konzertsaal befremden, in einem Film oder einer Oper hingegen trotz Dissonanzen und Kompliziertheit volkstümlich wirken, denn sie könnte zum Gelächter über den Bankier einladen. Ein solches Gelächter macht das Seelenleben eines Bankiers zum Objekt allgemeiner gesellschaftlicher Einsicht." [14]

Im April 1952, während Eisler an der Konzeption des Faust-Librettos arbeitete, rechtfertigte er auf dem 1. Kolloquium „Selbstverständigung zu künstlerischen Fragen" die neue Funktion der Opernform folgendermaßen:

> „Die Oper hat über die Sinfonie und das Oratorium hinaus noch zusätzliche Möglichkeiten einer realistischen Darstellung durch Hinzuziehen der Bühne und weiterer Konkretisierung durch Personifikation. In der heutigen Periode ist die Oper gegenüber der Konzertmusik die demokratischste unter den großen Musikformen, denn sie ist Hörern der verschiedensten musikalischen Bildungsgrade eher zugänglich als das Konzert." [15]

Daß diese Thesen, die unter dem Titel „Was kann der Opernkomponist von Richard Wagner lernen?" stehen, für Eisler nicht bloße Theorie blieben, beweist etwa die Musik zu Brechts „Schweyk im zweiten Weltkrieg". In der Musik zu den „höheren Regionen" wird die falsche Politik der Nazis dadurch entlarvt, daß Eisler Protagonisten dieser Bewegung (Hitler, Göring, Himmler) in einer Wagner-Parodie auftreten läßt: sie werden als schlechte Wagnersänger lächerlich gemacht.

Stoffwahl

Die literaturtheoretischen Werke Georg Lukács' hatten größten Einfluß auf die Herausbildung einer marxistischen Erbekonzeption in der DDR. Lukács vertrat die Auffassung, daß man sich auch in ästhetischen Fragen auf eine demokratische Revolution als Ausgangspunkt für eine langwierige Übergangsphase zum Sozialismus zu orientieren hätte. Die damit verbundene Schwäche in der Bestimmung von Klassengegensätzen im Bereich der Kultur wurde vor 1957 in der DDR kaum vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus aus kritisiert. Vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Modernismus wurden bestimmte Schwächen des kritischen Realismus, die sich aus seinem Klassencharakter ergaben, kaum diskutiert. Gerade damals bestand aber die reale Gefahr einer Restauration des Bildungsphilistertums, und damit von Auffassungen, die der Kunst „ewige" und „unveränderliche" Werte zuschreiben wollten [16]. Viele, die der nationalsozialistischen Politik bedingungslos gefolgt waren, suchten nun Zuflucht in einer apolitischen Haltung, wobei ihnen die Werke der Klassiker das nötige ästhetische Alibi verschafften. Idealistische Positionen, die die sozialistische Gesellschaft zum bloßen Vollstrecker der klassischen Ideale ernennen wollten, hatten dieser Gefahr nur wenig entgegenzusetzen. Bereits in der Expressionismusdebatte, in deren Verlauf es auch zu einer heftigen Kontroverse mit Georg Lukács kam, hatte sich Eisler heftig gegen eine „Oberlehrer-Museum-Ästhetik" gewandt, die es ermöglicht, die „Klassiker mehr innerlich nachzuerleben" [17]. Eisler vertrat die Auffassung, man dürfe es sich mit dem Lobe der Vergangenheit nicht zu leicht machen, und keinesfalls dürfe die Aneignung des Erbes der Klassiker zu einer Ignorierung des zeitgenössischen Kunstschaffens führen.

Von den oben beschriebenen allgemeinen Überlegungen über die Breitenwirkung der Opernform ausgehend, suchte Eisler nach einem geeigneten Stoff. Er fand ihn, als er eine Vorstellung des Puppenspiels vom Dr. Faustus besuchte. Zunächst dachte er daran, das Puppenspiel zu komponieren, was sich aber schließlich als unmöglich erweist, da es eine undialektische Verkürzung des Volksbuches wäre, Faust die Figur des Hanswurst als positive gegenüberzustellen. Das ungleiche Verhalten Fausts und Hanswursts dem Teufel gegenüber konnte nur motiviert werden, wenn beiden gegenüber eine wirklich positive Figur tritt. Die Lösung dieses Problems fand sich im

Volksbuch selbst. In einer Szene beschwört der Vater Fausts, ein Bauer, seinen Sohn, nicht auf den Teufelspakt einzugehen. Faust weist seinen Vater ab; als er ihn berührt, tötet er ihn, denn schon hat Mephisto seine Hand geführt. „Da sah ich, daß sie Bauern sind und so suchte ich mir die positiven Gegenspieler aus ihrer Geschichte. Die fand ich in Thomas Müntzer und seinen revolutionären Bauern und schrieb eine neue Version der alten Volkssage."[18] Das Großartige an Eislers Faust war, daß er die alte Volkssage in ihren historischen Kontext zurückversetzte. Selbst im Volksbuch gab es nur mehr versteckte Hinweise auf die großen politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit. Eine solche Konzeption war, wie Lukács in seinen „Faust-Studien" nachwies, erst seit Friedrich Engels' Schrift „Der deutsche Bauernkrieg" und auf dem Erfahrungshintergrund der Oktoberrevolution möglich. „Für den jungen Goethe ist ein Verständnis des Bauernkrieges als demokratische Revolution und im Zusammenhang damit der demokratischen Revolution als Grundlage des befreiten und vereinheitlichsten Deutschland unmöglich. Goethe hat von Anfang bis Ende, wie die meisten bedeutenden Aufklärer, ein ablehnendes Verhältnis zur Revolution überhaupt, zur demokratischen Revolution insbesondere."[19] Zwar kritisierte er seine Unterdrücker, aber eine revolutionäre Umwandlung der Gesellschaft „von unten" ging ihm zu weit. „Das aufständische Volk betrachtet er, wie seinerzeit Hobbes, als ‚puer robustus, sed malitiosus', als ‚kräftigen, aber bösartigen Burschen'."[20] Zwar wies Goethe in seinem Brief an Heinrich Meyer vom 20. Juli 1831 darauf hin, daß Faust „noch genug Probleme enthält, indem, der Welt- und Menschheitsgeschichte gleich, das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues aufzulösendes darbietet", aber noch die erste marxistische Faust-Konzeption, Lunatscharskijs Lesedrama „Faust und die Stadt", geschrieben am Vorabend der Oktoberrevolution, betont vor allem den utopischen Aspekt der Goetheschen Konzeption, die Verwirklichung des humanistischen Traumes vom „freien Volk auf freiem Grund." In Lunatscharskijs Drama entwickelt sich Faust vom aufgeklärten absoluten Herrscher zum Bürger eines volksdemokratischen Gemeinwesens[21]. Eislers Faust scheitert daran, daß er die Sache der revolutionären Bauern verrät und schließlich zu Luther überläuft. Brecht faßte den Inhalt folgendermaßen zusammen:

> „Faust, eines Bauern Sohn, ist im Bauernkrieg zu den Herren übergelaufen. Fausts Versuch, seine Persönlichkeit zu entfalten, scheitert dadurch. Es ist ihm nicht möglich, den Verrat vollständig zu vollziehen. Sein schlechtes Gewissen zwingt ihn, seine ehrgeizigen Pläne im letzten Augenblick immer noch so rebellisch auszuführen, daß ihm der Erfolg bei den Herren versagt bleibt. Er hat die Wahrheit zu seinem Nachteil erkannt. Aus heilsamen Trunk wird sie ihm zum Gift. Als ihn die Bauerschinder endlich anerkennen, bricht er zusammen und kommt zur Einsicht, die er in seiner Confessio verkündet."[22]

Es wäre selbstverständlich eine grobe Verzerrung von Eislers Intentionen, würde man seine Motivation, eine neue Version des Faust-Themas zu schreiben, auf die bisher angeführten Argumente beschränken wollen. Eisler war l'art pour l'art, auch sozialistisch verbrämte, verhaßt. Die Wahl dieses Themas war geprägt von den zugespitzten Klassenkämpfen in der DDR und in der Bundesrepublik. Während in der DDR der Aufbau des Sozialismus auf der Tagesordnung stand, bereitete man in der BRD durch die Unterzeichnung der Pariser Verträge die Eingliederung in die NATO vor.

Mit seinem Faustus wollte Eisler die Intellektuellen in beiden Teilen Deutschlands davor warnen, neuerlich Verrat an der Sache des Volkes zu üben. Mit Recht wies Brecht auf diesen Zusammenhang hin:

> „In einem geschichtlichen Augenblick, wo die deutsche Bourgeoisie wieder einmal die Intelligenz zum Verrat am Volk auffordert, hält Eisler ihr einen Spiegel vor: Möge sich jeder in ihm erkennen oder nicht erkennen!" [23]

Die Lektüre von Engels' Schrift über den deutschen Bauernkrieg bestärkte Eisler in der Ansicht, daß auch bei der Wahl eines historischen Themas die Bezüge zur gegenwärtigen politischen Situation nicht bloß auf eine nebulose Symbolik beschränkt werden dürfen. Engels' Abhandlung war schließlich keine intellektuelle Fleißaufgabe, sondern sie wurde im Sommer 1850 unter dem Eindruck der Niederschlagung der Revolution von 1848 geschrieben. In einer Zeit der Niedergeschlagenheit und Resignation sollte an die großen revolutionären Traditionen des deutschen Volkes erinnert werden. Im Vorwort zur ersten Ausgabe stellte Engels deshalb mit Nachdruck fest, daß es sich hier nicht um eine wertfreie historische Darstellung handelt, sondern man „die Klassen und Klassenfraktionen, die 1848 und 49 überall verraten haben", auch schon „1525, wenn auch auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe vorfindet" [24]. In der Vorbemerkung zu den Ausgaben von 1870 und 1875 ging Engels ebenfalls ausführlich auf die veränderte politische Situation nach dem preußisch-österreichischen und deutsch-französischen Krieg ein, wobei er besonders auf die verräterische Haltung der Intellektuellen und des Bürgertums hinwies [25]. Die schwankende Haltung der Intelligenz, die Eisler aus der Zeit des ersten Weltkriegs und den Jahren der faschistischen Herrschaft noch überaus deutlich in Erinnerung hatte, wollte er deshalb zur zentralen Thematik seiner Oper machen, weil er ihre besondere Gefährdung in der damaligen Situation realistisch einschätzte. Selbstverständlich nicht, um sie zu beleidigen oder gar zu verspotten, sondern um sie an ihre wichtige Aufgabe beim Aufbau des Sozialismus und der Verhinderung des Entstehens eines imperialistischen Westdeutschland zu erinnern. Diese Aufgaben konnten nur im festen Bündnis mit der Arbeiterklasse wahrgenommen werden.

Auch über die enormen Schwierigkeiten, diese Faust-Konzeption zu realisieren, war sich Eisler im klaren. In den „Notizen zum Dr. Faustus" beschäftigte er sich ausführlich mit Thomas Manns Roman „Doktor Faustus", den er sehr schätzte [26]. In der Gestalt Adrian Leverkühns, der gewisse Züge Schönbergs, aber auch Bartoks und Strawinskys in sich vereinigt, waren für Eisler „alle Krankheiten und Schwierigkeiten der modernen Musik und des Musiklebens wie in einem Brennspiegel" [27] eingefangen. Leverkühn unternimmt in seiner letzten Komposition, der symphonischen Kantate „Dr. Fausti Wehklag" [28], die er nach dem Puppenspiel komponiert, den Versuch, die 9. Symphonie Beethovens, das „alle Menschen werden Brüder", zurückzunehmen. Diese Zurücknahme war für Eisler die Darstellung des Endes der bürgerlichen Musik. Dieser Zurücknahme des bürgerlichen Humanismus wollte er, geprägt vom Erlebnis der faschistischen Terrorherrschaft, eine positive Zurücknahme der Faust-Problematik gegenüberstellen; einen Faust, der daran zugrunde geht, daß er die fortschrittlichen Kräfte seiner Zeit verrät. Nach all dem, was in Deutschland geschehen war, konnte Faust kein positiver Held sein. Die positiven Kräfte dieser Oper, die Bauern, sind zwar von den Herren

noch einmal geschlagen worden und haben, wie der Müntzer-Veteran Karl, die fürchterlichsten Qualen zu erdulden gehabt, aber sie widerstanden den Mißhandlungen, ihre Haltung ist ungebrochen und ihr endgültiger Sieg eine geschichtliche Notwendigkeit. Eislers Faust ist keine Kopie Leverkühns, wie etwa Johannes R. Becher meinte, der in seinen „Poetischen Konfessionen" schrieb:

> „Mein Freund Hanns Eisler, ein verwegener Bursche fürwahr, wenn auch biedermännischen Aussehens, hat einen Ahrenshooper Sommer lang den abenteuerlichen Versuch unternommen, Leverkühn zu kopieren und die ‚Neunte' zurückzunehmen, und zwar auf dem Umweg über eine Goethe-Faust-Revision. Diese Leverkühn-Imitation mußte noch jämmerlicher mißglücken als das Original, wie vorauszusehen war, und es nimmt nur Wunder, daß bei einem so gescheiten, so gebildeten, so begabten Künstler derartiges geschehen konnte. (Erlebt er denn nicht täglich, wie die Bourgeoisie unausgesetzt sich anstrengen muß, zurückzunehmen, nämlich all das, was sie einmal — lang, lang ist's her — ausgezeichnet hat und wodurch sie an die Macht kam?)"

Es ist, von heute aus gesehen, schwer verständlich, wie es zu so einem krassen Fehlurteil kommen konnte. Eislers Faust sollte doch gerade die Gegenprobe zu Thomas Manns Leverkühn sein, eine Warnung an die Intellektuellen, es nicht bei schönen Reden zu belassen. Das letzte Wort haben bei ihm die Bauern.

> „Mein Dr. Faustus soll eine Oper werden, die mit dem Volk auf Du und Du steht, die volkstümlichen Elemente des Volksschauspiels neu zu formen versucht, die Figur des Hanswurst, das Volk, wieder einführt und aus der Dunkelheit der Vorlage die allgemeinen Verhältnisse des 16. Jahrhunderts in unserem Geist gewissermaßen rektifiziert." [29]

Um dies zu konkretisieren, konnte der Hinweis auf die in Goethes Faust gestaltete humanistische Utopie nicht genügen. An seiner überragenden Bedeutung bei der Aneignung des bürgerlichen Erbes hatte Eisler nie gezweifelt. Wenn man sich einem möglichst breiten Publikum verständlich machen wollte, mußte auch auf alle provozierenden und experimentellen Gestaltungsweisen verzichtet werden:

> „Mit meiner Oper hoffe ich einen neuen Weg gehen zu können . . . Ich kann das nur tun, wenn ich nicht experimentiere, wie mein Freund Brecht, oder gar provoziere und schockiere, wie es ebenfalls Brecht liegt, sondern indem ich mit einer reifen, runden, gültigen Leistung komme; sie muß begriffen werden von den unerfahrensten Ohren und den erfahrensten, und der Text muß begriffen werden von den Unerfahrensten und den Gebildetsten . . . Die Handlung muß klar und deutlich auffaßbar sein und sich nicht in Seitenwege verlieren und gewissen ‚lokalen Reizen' nachgeben." [30]

Die Arbeit an der Oper war für Eisler nicht nur eine unter vielen anderen, sondern er hielt sie für die größte und umfangreichste Arbeit, die er sich bisher zu stellen gewagt hatte[31].

Die Diskussion

Als Hanns Eisler den fertigen Text des Faustus einer Reihe von befreundeten Schriftstellern mit der Bitte um ihr Urteil übersandte, waren viele über

die außerordentliche literarische Qualität dieses Librettos erstaunt. Thomas Mann schrieb:

> „Was für eine wunderlich-merkwürdige Arbeit! Eine neue, sehr neue Version des Faust-Stoffes, der sich tatsächlich als unerschöpflich, immer wieder inspirierend, immer wieder wandelbar erweist. Ihre Formung ist sehr neu, sehr kühn, sehr eigentümlich und kommt der Musik, wie auch dem Theater, auf vielerlei Art entgegen ... Hübsch provokant ist ja das Ganze und wird es wahrscheinlich noch mehr werden durch die Musik ... Hat aber einen guten, derben, deutschen Humor, besonders in der Figur des Hanswurst ... Der Volkston, besonders in den Verspartien, ist oft ausgezeichnet getroffen. Und die neue Wendung des Teufelsbetruges, dahin, daß das Verderben die Form der weltlichen ‚Anerkennung' und Vorbildhaftigkeit annimmt, ist tief und stark ..."[32]

Ebenso positiv äußerte sich Lion Feuchtwanger:

> „Die Wirkung ist sehr stark. Die neue Ausdeutung der einzelnen Situationen der Faust-Geschichte ist schlagend, gescheit, grimmig, witzig. Die Art, wie außer Goethe das Volksbuch, Marlowe und sogar Lessing herangezogen ist, ist tief und erheiternd. Dabei hat die Handlung, so locker sie ist, Zusammenhang, ja, sie ist nicht ohne Spannung. Das ist ein Buch, das sowohl dem Professor wie der Köchin Fleisch gibt ..."[33]

So stolz der Komponist Eisler auch auf seine literarische Leistung war, er sah den Text dennoch nie als ein autonomes Gebilde an, das ohne Musik bestehen könnte. In einem Brief an Brecht schrieb er dazu:

> „In der Oper wird es von Volksliedern, Versen von Hans Sachs und ähnlichem Volksgut nur so wimmeln. Das ist, wie Du richtig bemerkst, unbedingt notwendig. Ich bin nicht ein Gymnasialprofessor in Pension, der ein Drama — spät aber doch — der staunenden Mitwelt offerieren will, sondern ein Komponist, der sich einen Text baut, und dazu Vorlagen nimmt ..."[34]

Dennoch verführte ihn der begeisterte Zuspruch seiner Freunde dazu, das Textbuch noch vor Abschluß der Komposition zu veröffentlichen. Zweifellos ein schwerer Fehler, da durch die Musik und die szenische Realisierung, für die sich Walter Felsenstein interessierte, einige Unklarheiten des Texts leicht zu beseitigen gewesen wären. Gleichzeitig mit dem Erscheinen des Librettos im Aufbau-Verlag veröffentlichte Ernst Fischer in „Sinn und Form"[35] einen begeisterten Essay, der mit der Feststellung schloß, Eislers Stück könne werden,

> „was seit einem Jahrhundert fehlt: die deutsche Nationaloper"[36].

Dieser Essay wurde im Verlauf der Diskussion zum eigentlichen Zentrum sämtlicher Vorwürfe gegen Eislers Faust-Konzeption. Fischers zweifellos übertriebene Behauptung, in „Johann Faustus" sei „der deutsche Humanist als Renegat" gestaltet, ein „Grundphänomen der deutschen Misere", wurde zum Ausgangspunkt der heftigsten Vorwürfe gegen eine angeblich „antipatriotische" Haltung Eislers gemacht[37]. Ernst Fischer hat in späteren Jahren den politischen Fehler, den er mit der Publikation dieses Textes beging, eingestanden. In einer Neufassung des Essays „Hanns Eisler und die Literatur" stellte er dazu fest: „Ihm zu Hilfe kommend, beging ich den Fehler, das Textbuch als das bedeutendste literarische Werk, das die DDR bisher hervorge-

bracht hatte, zu rühmen und vom Werden einer deutschen Nationaloper zu sprechen."[38] Man darf aufgrund der späteren politischen Entwicklung Ernst Fischers und aufgrund der Heftigkeit der im Verlauf der Diskussion gegen ihn erhobenen Vorwürfe aber nicht in den Fehler verfallen und meinen, Fischer hätte in grundsätzlichen politischen Fragen eine abweichende Position eingenommen. Es war dies eine Diskussion unter Kommunisten, wobei keinerlei Differenzen darüber bestanden, daß mit der Gründung der DDR begründete Hoffnung auf ein Ende der „deutschen Misere" bestand, ebenso wie über die Notwendigkeit, die revolutionären Traditionen des deutschen Volkes nun stärker zu betonen. Die größte Schwäche von Fischers Essay war gerade, daß die Frage nach der Bündnispolitik der SED nicht gestellt wurde. Um Eislers Ansatz verständlich zu machen, hätte betont werden müssen, daß die fortschrittlichen bürgerlichen Intellektuellen sich nicht gleichsam automatisch der Arbeiterklasse anschließen werden, sondern die Lösung dieser Probleme nur in einer Formulierung von Bündnisprinzipien gesucht werden kann, wobei die aktuellen Differenzen der Arbeiterklasse mit ihren Verbündeten nicht verschwiegen werden dürfen. Fischer beurteilte das Stück aber mehr nach seiner geistesgeschichtlichen Stellung und nicht nach seiner unmittelbaren politischen Funktion. Zwar schilderte er die „deutsche Misere" in den schwärzesten Farben, aber kaum schwärzer als Marx und Engels. Fischer widersprach sogar der bekannten Einschätzung Goethes durch Friedrich Engels, der in seiner Polemik mit „dem Dummkopf" Grün[39] schrieb, daß Goethe von der „deutschen Misere" besiegt worden sei[40]. Fischer wies zwar nachdrücklich darauf hin, daß die einzige Gefahr für Eisler darin bestände, „in den Riesenschatten von Goethes Faust" hineinzutappen und sein Faust dann als eine Art Konkurrenzunternehmen gewertet werden könnte; aber gerade durch den Hinweis auf die deutsche Nationaloper brachte er die Diskussion in diese Richtung.

Bereits in der ersten offiziellen Stellungnahme der SED, dem am 14. Mai 1953 im „Neuen Deutschland" erschienenen Artikel „Das Faust-Problem und die deutsche Geschichte. Bemerkungen aus Anlaß des Erscheinens des Operntextes ‚Johann Faustus' von Hanns Eisler", wirkte sich diese Argumentationsrichtung verhängnisvoll aus. Dort heißt es:

> „Wir sind der Meinung, daß Hanns Eisler bei der Ausarbeitung dieser Konzeption für eine deutsche Nationaloper schlecht beraten wurde und daß Ernst Fischers enthusiastische Verherrlichung Hanns Eisler auf einen Weg führt, der dem sozialistischen Realismus diametral zuwiderläuft."

Allerdings wurde Eisler bei der Konzeption des Textes nicht von Ernst Fischer beraten. Fischer schrieb seinen Essay erst nach der Fertigstellung des Textes. Dennoch wurde Eislers Faust-Oper nun ausschließlich unter dem Gesichtspunkt einer Goethe-Revision („Verneinung unseres klassischen Kulturerbes") gesehen, die daher, „mit ihrer dem deutschen Nationalgefühl ins Gesicht schlagenden Konzeption", als deutsche Nationaloper ungeeignet sei. Eisler selbst hat allerdings nie den Anspruch erhoben, daß „Johann Faustus" als die deutsche Nationaloper anzusehen sei. Er wollte damit den Aufbau des Sozialismus in der DDR unterstützen helfen. Im „Neuen Deutschland" wurde Goethes Faust aber, analog zu Lukács, als „inkommensurable Produktion" eingeschätzt, die man nicht versuchen dürfte. „Die überragende Bedeutung

der Goetheschen Faustschöpfung besteht also darin, daß sie die künstlerische Verdichtung des Höchstmaßes schöpferischer Kräfte, die im deutschen Volk der Entfaltung entgegenschlummerten, darstellt."[41] Zweifellos eine idealistische Einschätzung. Zwar weist Goethes Humanität über seine Klassenlage hinaus, die Gestalt seines Faust müßte aber als die eines Repräsentanten des aufstrebenden Bürgertums bestimmt werden, und nicht bloß als „die künstlerische Verdichtung und Verallgemeinerung des Höchstmaßes der schöpferischen Kräfte" des deutschen Volkes. Eine solche Bestimmung wäre aber auch eine Legitimation dafür, vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus aus eine neue, andere Faust-Konzeption zu entwerfen, die mit der überragenden Bedeutung der Goetheschen in keinerlei Konkurrenz treten müßte. Eislers Faust tritt nicht nur nicht in Konkurrenz mit dem Goetheschen, er setzt diesen auch voraus, etwa in der Einschätzung der großen Bedeutung der deutschen Humanisten für die Entfaltung der menschlichen Produktivkräfte. Genau in diesem Sinne, und nicht auf Grund ihrer Parteinahme für die Reaktion in den Bauernkriegen, beschreibt Engels in der Einleitung zur „Dialektik der Natur" sie als „Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit"[42]. Bert Brecht wandte gegen den Vorwurf, Eislers Oper sei eine Goethe-Revision, ein:

> „Hat Eisler versucht, unser klassisches Faustbild völlig zu zerstören? Entseelt, verfälscht, vernichtet er eine wunderbare Gestalt des deutschen Erbes? Nimmt er den Faust zurück? Ich denke nicht. Eisler liest das alte Volksbuch wieder und findet in ihm eine andere Geschichte als Goethe und eine andere Gestalt, ihm bedeutsam erscheinend. Freilich bedeutsam in einer anderen Weise als die der Goetheschen Gestaltung. So entsteht für mein Empfinden ein dunkler Zwilling des Faust, eine finstere, große Figur, die den helleren Bruder nicht ersetzen noch überschatten kann und soll. Von dem dunkleren Bruder hebt sich der helle vielmehr ab und wird sogar heller. So etwas zu machen, ist nicht Vandalentum."[43]

Der Artikel im „Neuen Deutschland" war aber nur der Auftakt zu einer der heftigsten und gründlichsten Auseinandersetzungen über die Bedeutung des bürgerlichen Erbes für den Aufbau einer sozialistischen Kultur. Er erschien einen Tag nach der ersten Diskussion über das Textbuch in der sogenannten „Mittwochs-Gesellschaft" der „Deutschen Akademie der Künste". Über den genauen Diskussionsverlauf in den drei Sitzungen dieser Gesellschaft (die beiden anderen fanden am 27. Mai und 10. Juni statt), an der führende Vertreter des Kulturlebens der DDR teilnahmen, wird erst die Publikation des stenographischen Protokolls im Rahmen der Eisler-Gesamtausgabe Aufschluß geben. Am 14. Mai berichtete Eisler über die 1. Sitzung in einem Brief an seine Frau Louise:

> „Heute war in der Akademie große Faust-Diskussion. Es wurde (mit Ausnahme Brechts und Zweigs) sehr scharf und wuchtig gegen mich diskutiert. Es endete mit der Verlesung Brechts der ‚Confessio' und einer Erklärung von mir, daß ich in 14 Tagen antworten werden. Enormer Artikel im ND gegen ‚Faustus'. Ich muß auf alles antworten."[44]

Am 17. Mai erschien im „Sonntag" die erste gründlichere Auseinandersetzung mit dem Stück: Alexander Abuschs Essay „Faust — Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur"[45]. Abusch kritisiert darin Lukács' Inter-

pretation des Goetheschen Faust, da dieser das Gewicht zu sehr auf das „Drama der Menschheitsgattung" gelegt habe und daher seine besondere nationale Bedeutung nicht genügend herausgearbeitet habe. Goethes Faust sei vor allem „ein Spiegelbild des widerspruchsvollen inneren Kampfes der deutschen Nation in jenen Jahrhunderten". Diesen Kampf habe er „aus der Realität unserer zerklüfteten Nation in die Faustlegende verlegt: in den Kampf zweier Seelen in der Brust des Faust." Daß er den Kampf „zwischen Fortschritt und Reaktion im Leben der Deutschen nur durch diese legendär-romantische Flucht nach innen darzustellen vermochte, ergab sich aus seiner eigenen Lage in der deutschen Misere."[46] Diese prinzipiell richtige Einschätzung wird aber dann, ebenso wie im „Neuen Deutschland", verabsolutiert, etwa durch die Behauptung, daß nach der Begründung des wissenschaftlichen Sozialismus durch Marx und Engels heute der revolutionäre Marxismus Müntzer und Faust weiterführen würde. Zwar wird Goethes humanistisches Vermächtnis durch die deutsche Arbeiterklasse als bedeutendes kulturelles Erbe ihrer Nation bewahrt, aber die sozialistische Gesellschaft ist nicht der bloße Vollstrecker der humanistischen Ideale Goethes, ebenso wie sie nicht der bloße Vollstrecker der revolutionären Ideen Thomas Müntzers ist. Wenn Abusch schreibt, daß Faust „durch seinen hohen humanistischen Ideenflug ein großer positiver Held des klassischen deutschen Nationaldramas wurde", so müßte hinzugefügt werden, daß er dies nicht nur aufgrund dieses „hohen humanistischen Ideenfluges wurde", sondern auch wegen seines schwankenden Charakters, seiner Zweifel am Sinn des Fortschritts, die ebenso Ausdruck der „deutschen Misere" sind, wie die Hoffnung auf ihre Überwindung in einer besseren Zukunft. Goethe konnte all das eben nur „durch diese legendär-romantische Flucht nach innen" darstellen. Überhaupt wird die nationale Frage bei Abusch von ihrem gesellschaftlichen Kontext abgelöst. Man vermißt den Hinweis, daß die nationale Frage eine Klassenfrage ist und nichts anderes. Auch wird nicht klargestellt, daß der Begriff der Nation bei Goethe und seinen Zeitgenossen als eine Folge der „deutschen Misere" zu einem bloßen Kulturbegriff verblaßte.

Von diesen Voraussetzungen ausgehend, mußte Abusch Eislers Faust-Konzeption mißverstehen, da er seine Interpretation des Goetheschen Faust zum einzigen Maßstab für die Kritik an Eisler erhob. Dies wird klar, wenn er feststellt, daß Eislers Stück keine historische Konkretisierung des Faust-Stoffes darstelle und es zu einer solchen Konkretisierung nicht notwendig gewesen wäre, dieses Thema mit den Bauernkriegen in Verbindung zu bringen, da eine solche Beziehung auch in der Faust-Sage nicht bestünde. Dem ist entgegenzuhalten, worauf auch Lukács in seinen „Faust-Studien" hinwies, daß diese Sage im „Feindesland", bei den Lutheranern also, entstand und erst durch Goethe von den Verfälschungen befreit wurde. Außerdem konnten nach dem Sieg der Reaktion Hinweise auf die politische Situation nur in versteckter Form angebracht werden, etwa in der erwähnten Szene mit dem Vater Fausts. Vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus aus war es also zur historischen Konkretisierung ganz sicher eine Notwendigkeit, das Faust-Thema in Verbindung mit den revolutionären Bauernkriegen zu bringen. Der Hinweis, daß Goethe dies auch nicht getan hätte, wäre keine ausreichende Legitimation für ein solches Unternehmen. Außerdem müßte der damals auch in der DDR noch weit verbreiteten kleinbürgerlichen Faust-Rezeption ener-

gisch entgegengetreten werden, die in Faust bloß den „ewigen Wahrheitssucher" sehen wollte. Gerade durch den verheerenden Einfluß der faschistischen Kulturpolitik waren Phrasen im Stile Oswald Spenglers von der „faustischen Seele" und der „faustischen Kultur des Abendlandes" noch weit verbreitet[47]. Diese Probleme bedenkend, entschloß sich Eisler, durch ein Zurückgehen auf das Volksbuch, idealistische und kleinbürgerliche Interpretationen zu erschweren. Selbstverständlich wollte er mit seinem Stück den Goetheschen Faust in keiner Weise „zurücknehmen", wie etwa Abusch meinte, wenn er schrieb:

> „Es kann auch keine ‚Zurücknahme' von Goethes Faust von ‚links' her geben. Faust war und bleibt die große geistige Figur des einstigen bürgerlich-revolutionären Strebens zur Erkenntnis und Veränderung der Welt. Durch die humanistische Höhe, auf die Goethes geniale Dichtung sie erhob, wurde sie zu einem Gipfelpunkt der deutschen Nationalliteratur und zu einem wesentlichen Stück Geschichte des deutschen Geistes, in dem sich die Entwicklung der psychischen Wesensart der Nation ausprägte . . . Niemals kann das Zurückgehen auf frühe primitivere Formen, wie das Puppenspiel oder sogar den ‚Urfaust', eine Höherentwicklung gegenüber Goethes Leistung ermöglichen. Wir kommen zur Schlußfolgerung: Eine Faust-Oper kann zur deutschen Nationaloper nur werden, wenn sie, auch in einer Verbindung mit dem Zeitalter des Großen Deutschen Bauernkrieges, es versteht, Faust als geistige Heldenfigur des leidenschaftlichen Kampfes gegen die deutsche Misere und zugleich für eine allseitige Erkenntnis der Welt darzustellen."[48]

Bert Brecht widersprach in der Sitzung der „Mittwochs-Gesellschaft" vom 27. Mai in seinen, zur Verteidigung Eislers geschriebenen, zwölf „Thesen zur Faustus-Diskussion" den Auffassungen Abuschs und anderer Kritiker:

> „Obgleich das Werk zu seiner vollen Wirkung der Musik bedarf, ist es ein bedeutendes literarisches Werk durch sein nationales Thema, durch die Verknüpfung der Faust-Figur mit den Bauernkriegen, durch seine großartige Konzeption, durch seine Sprache, durch seinen Ideenreichtum."[49]

Er widersprach auch Auffassungen, wonach Eislers Stück antinational oder gar asozial genannt werden könnte. In einem Punkt stimmte er mit den Kritkern Eislers überein, nämlich darin, daß die verratenen Bauern

> „in der schönen, aber nur flüchtig vorkommenden Gestalt des Bauernveteranen Karl keine genügende Vertretung" gefunden hätten. „Sie dominieren alle Gedanken und Taten des Faustus, sind aber eben nur psychologisch vorhanden. Wären oder würden sie als Gegenspieler groß gestaltet, könnte das Werk kaum mehr als negativ mißverstanden werden"[50].

Brecht schlug Eisler daher vor, bei der Komposition Bauernchöre einzufügen, um auf diese Weise der revolutionären Bewegung einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Eisler akzeptierte diese Kritik und versprach eine Überarbeitung des Stückes. Diese Schwäche des Stückes hatte seine Ursache in zwei objektiven Schwierigkeiten bei der Darstellung der Bauernbewegung: „Johann Faustus" spielt nach der Niederschlagung der Bauernrevolution, der ein Terrorregime der Reaktion folgte. Die Bauernrevolution war auch keine einheitliche politische Bewegung und ging, unter den äußerst komplizierten Klassenverhältnissen des 16. Jahrhunderts, auf die verschiedensten Koalitionen ein[51]. Eisler wollte eine simplifizierende Verherrlichung der Bauern-

bewegung vermeiden. Die furchtbaren Folgen der Niederlage sollten nicht beschönigt werden, nicht aus einer Unterschätzung der revolutionären Traditionen des deutschen Volkes heraus, sondern weil es ihm auch um eine realistische Beurteilung der gegenwärtigen Situation ging. Eisler sah hier durchaus eine geschichtliche Analogie, mit dem Unterschied allerdings, daß durch die Existenz der DDR eine reale Chance bestand, die deutsche Misere zu überwinden. Gerade deshalb wandte er sich auch scharf gegen Auffassungen, die den Sieg über den Faschismus als einen Sieg des deutschen humanistischen Geistes interpretieren wollten.

Im Verlauf der Diskussion widersprach auch Brecht Ernst Fischers Interpretation, wonach die Grundidee von Eislers Werk „der deutsche Humanist als Renegat" sei:

> „Fischer kann sich dabei vielleicht auf den Deutschlandband der Sowjet-Enzyklopädie stützen, in dem es heißt: ‚Aus Furcht vor der Bauernrevolution gingen die Humanisten auf die Seite der Reaktion über und verfolgten den Materialismus und die Naturwissenschaft mit nicht geringerem Haß als die katholischen Pfaffen.' Das ist ein sehr strenges Urteil, nach meiner Meinung zu streng. In Eislers Werk ist die Beurteilung der Humanisten keineswegs negativ."[52]

Ebenso wandte er sich aber auch gegen die Behauptung der Kritiker, der Eislersche Faust sei eine ausschließlich negative Figur, ein Zerrbild des Goetheschen:

> „Faustus ist nicht nur ein Renegat, sowenig wie Ödipus ‚nur ein Vatermörder und Mutterschänder' ist oder Othello ‚nur ein Gattenmörder'. In Faustus lebt die Wahrheit, gewonnen in der Bauernrevolution weiter bis zu ihrem Ende, untilgbar von ihm selber, ihn zur Strecke bringend am Ende. Seine Selbstverwerfung macht ihn natürlich nicht zum Vorbild — der Teufel soll ihn holen! —, aber sie lohnt der Darstellung."

In Notizen für den Aufsatz „Die Dialektik auf dem Theater" führte Brecht noch ein anderes Argument zur Verteidigung Eislers an, daß nämlich ein negativer Held in einem entsprechend gebauten Stück sehr wohl auch eine positive Funktion (als abschreckendes Beispiel) haben könnte und das Publikum ihm berechtigtes Interesse entgegenbringe:

> „Die Interessantheit des negativen Helden, die man jetzt so gern für den positiven geschaffen sähe, entspricht dem echten Interesse der Gesellschaft für die Potenzen des asozialen Typus. Die Form des Kunstwerks ist nichts als die vollkommene Organisierung seines Inhalts, ihr Wert daher völlig abhängig von diesem."[53]

In derselben Sitzung, in der Brecht seine Faust-Thesen vortrug, hielt auch Eisler eine Verteidigungsrede, in der er vor allem den Vorwurf zurückwies, mit seiner Oper das Werk Goethes entstellt zu haben:

> „Ich sagte mir, daß die Opernbühne, die bis jetzt mit der Verballhornisierung Fausts von Gounod auskommen muß, eine Faust-Oper vertragen kann ... Es schien mir möglich, in einer Oper einen kleinen finsteren Faust zu zeigen, einen, der voll Kummer auf sich weist und bereut. Dagegen, dachte ich, dürfte auch der große Goethe nichts einzuwenden haben, nach allem, was passiert ist. Was ist die Moralität des ‚Faustus'?: Wer sich gegen sein Volk, gegen die Bewegung seines Volkes, gegen die Revolution stellt, sie ver-

rät, wird vom Teufel geholt. Ich frage nun: Ist das antipatriotisch? Ferner: Ist das eine Idee, die der zentralen Frage Deutschlands, nämlich der nationalen, hilft oder sie schädigt? Sind heute nicht alle guten Kräfte darauf gerichtet, jene, die für die Spaltung Deutschlands sind, jene, die sich mit dem amerikanischen Imperialismus verbinden, zu bekämpfen, um zu verhindern, daß die grauenhafte Misere eines dritten Weltkriegs auf deutschem Boden entfesselt wird? ... Faustus — wie das deutsche Volk, Schüler Luthers und Müntzers, ist in diesen gewaltigen Konflikt hineingezogen worden. Er schwankt ...

Nach der Niederlage versucht er, zu Ansehen und Macht emporzusteigen. Aber die einmal erkannte Wahrheit der Revolution kann man nicht verdrängen. In seiner ‚Confessio' wird er ein Mensch, denn indem er sich erkennt, vermenschlicht er sich, und so zeigt diese negative Gestalt auch einen positiven Zug. Ich verstehe nicht, wie meine Kritiker die Konzeption einer solchen Figur als antinational, antipatriotisch oder gar zersetzend bezeichnen können. Wilhelm Girnus geht sogar so weit, zu sagen: Eisler verhöhnt in dieser Gestalt die ganze deutsche Geistesgeschichte. Ein starkes Stück! Girnus sagt ferner: „... daß das Dritte Reich eben deshalb zugrunde gegangen ist, weil es ein Verrat des Humanismus war, so daß im Untergang gerade erst der deutsche humanistische Geist gesiegt hat.' Es sollte wohl besser heißen: Er hat ihn überlebt! Können wir 1945 von einen Sieg des deutschen humanistischen Geistes sprechen? ... Mit solchen Argumenten sollte man nicht gegen mich polemisieren."[54]

Diese Erklärung genügte den Kritikern nicht. Wilhelm Girnus warf Eisler vor, auf eine Reihe von prinzipiellen Fragen nicht geantwortet zu haben:

„Faust ist nach der Konzeption, die du geschaffen hast, ein Renegat nach dem Typus Slansky, Rajk oder Tito ... Dieser Renegat wird uns als typische Gestalt der deutschen Geschichte hingestellt. Auch auf diesen Einwurf bist du nicht eingegangen. Faust ist eine negative Gestalt. Was soll dann überhaupt noch Mephisto in dieser Konzeption? ... Dann haben wir zwei negative Gestalten; das ist kein Konflikt mehr, das ist keine dialektische Einheit des Negativen und des Positiven. Auch darauf bist du nicht eingegangen ... Ferner: Du hast dich bemüht, nachzuweisen, daß deine Konzeption nicht als Gegenkonzeption gewachsen ist gegen Goethe und gegen die Klassik. Aber du hast nicht deine Position zur deutschen Klassik und zur Klassik schlechthin bestimmt ... weder in Beziehung zur Klassik im streng historischen Sinn des Wortes noch zum Klassischen ... Du hast überhaupt nicht dazu Stellung genommen, wie du den Artikel von Ernst Fischer über dein eigenes Werk einschätzt. Bist du der Meinung, daß Fischer richtig über dein Werk geschrieben hat, daß seine Besprechung zutreffend ist, oder bist du der Meinung, daß unsere Kritik an Fischer berechtigt gewesen ist? Ich glaube, ich brauche nicht zu wiederholen, was wir an Fischer kritisiert haben: seine völlig falsche Einschätzung der Rolle der Intellektuellen im Ablauf der Geschichte im allgemeinen und der deutschen Geschichte im besonderen ..."[55]

Über den Verlauf dieser Sitzung berichtete Eisler in einem Brief an seine Frau Louise:

„28. Mai ... Gestern antwortete ich den Kritikern. Es gab wieder einen heftigen Abend mit viel Deklamation. Brecht brachte prachtvolle Thesen über und für den Faustus, den er nicht weniger schätzt als Ernst Fischer. Kein Ergebnis. Es wird in 14 Tagen ‚weiterdiskutiert' ... Man hat mir sechs Fragen vorgelegt, die ich beantworten soll. Ich muß also (statt etwas Vernünftiges zu machen) wieder an die saure Arbeit gehen und mich neuerlich vorbereiten."[56]

Obwohl nicht bekannt ist, um welche Fragen es sich im Detail handelte, kann man aus der oben zitierten Rede Wilhelm Girnus' schließen, daß eine Frage sich mit Eislers Verhältnis zur Klassik beschäftigte und eine weitere mit seiner Stellungnahme zu Ernst Fischers Artikel. Während auf die enorme Bedeutung, die Eisler der Weiterentwicklung und produktiven Aneignung des klassischen Erbes zumaß, bereits eingegangen wurde, ist nur eine einzige, indirekte Stellungnahme zu Ernst Fischer bekannt geworden, die aber mehr eine Einschätzung der Persönlichkeit Ernst Fischers darstellt als eine Stellungnahme zu dessen Artikel. In einem Brief aus dieser Zeit schrieb Eisler:

> „Die Faustus-Diskussion enorm, wuchtig und unerbittlich. Noch bin ich guter Laune, was das betrifft. Denn wenn man so gegen das Stück tobt, wachsen einem Kräfte und man bekommt Appetit, sich zu halten. In 14 Tagen geht es weiter. Selbstverständlich werde ich für meinen alten Ernesto (Ernst Fischer, W. Z.) eine gewaltige Lanze reiten, denn es ist unglaublich, einen Mann von so großem Format so zu behandeln." [57]

Im Mai 1953, am Höhepunkt der Faustus-Diskussion, nahm auch Walter Ulbricht vor Angehörigen der Intelligenz gegen Eislers Stück Stellung:

> „Meines Erachtens ist die Stellung der Intelligenz zu den großen Fragen der Nation klar und eindeutig. Unseren Kampf führen wir nicht nur um die Entwicklung der Wissenschaft, der Technik usw., sondern auch um die Pflege unseres großen deutschen Kulturerbes. Sie sehen, daß wir uns nicht nur um wissenschaftliche Fragen streiten, sondern neuerdings auch um eine ganze Reihe Fragen der Kultur, indem wir nicht zulassen, daß eines der bedeutendsten Werke unseres großen deutschen Dichters Goethe formalistisch verunstaltet wird, daß man die großen Ideen in Goethes ‚Faust' zu einer Karikatur macht, wie das in einigen Werken, auch in der DDR, geschehen ist, zum Beispiel in dem sogenannten Faust von Eisler und in der Inszenierung des ‚Urfaust'." [58]

Über den Verlauf der letzten Diskussion am 10. Juni ist nichts bekannt geworden. Aufgrund der totalen Ablehnung der Eislerschen-Konzeption kam es zu keiner einvernehmlichen Lösung des Konflikts. Es ist zu bedauern, daß die Debatte nicht, wie etwa die um Brecht/Dessaus „Verhör des Lukullus", zu einer produktiven Lösung führte, die, dem Vorschlag Brechts gemäß, vor allem in einer stärkeren Berücksichtigung der Rolle der Bauern zu suchen gewesen wäre. So blieb es bei einer massiven und totalen Ablehnung, die keinerlei Platz für praktische Lösungen offenließ und die Eisler schließlich veranlaßte, auf die Komposition des Textbuches zu verzichten[59]. Von der Musik existieren nur zwei Lieder und einige Skizzen[60]. Eisler, der so große Hoffnungen auf die Realisierung seiner Oper gesetzt hatte, war zutiefst enttäuscht und deprimiert. Zwar kann keine Rede davon sein, wie bürgerliche Kritiker stets behaupten, daß er die DDR verlassen wollte, oder eine ablehnende Haltung gegenüber der Kulturpolitik der SED eingenommen hätte, aber er fühlte sich verletzt und mißverstanden. Er fuhr für längere Zeit nach Wien und mied jedes Gespräch über dieses Thema. Von Wien aus schrieb er auch einen Brief an das ZK der SED, in dem er seinen Standpunkt zu erklären versuchte:

> „Wien, am 30. Oktober 1953. Genossen, . . . viele meiner Werke liegen in der Schreibtischlade, darunter mehr als 500 Lieder, Kantaten, Orchester- und Kammermusik. Ich fühlte, daß keinerlei Bereitschaft bestand, diese Werke,

die in einem immerhin kampferfüllten Leben vor drei Jahrzehnten entstanden sind, zu akzeptieren. Musiker, die Werke von mir ausführten oder rezensierten, wurden als Vertreter einer überholten Kunstrichtung behandelt. Ihr müßt verstehen, Genossen, daß das Gesamtwerk eines Künstlers mannigfaltig ist und daß jeder Musiker neben Werken, die sofort verstanden werden, auch Kompliziertes produzieren muß, um die Kunst vorwärts zu bringen.

Wahrscheinlich gehört es zum Wesen des künstlerischen Menschen, mit großer Empfindlichkeit auf äußere Umstände zu reagieren: Ihr mögt es für Schwäche halten, aber ich brauche eine Atmosphäre des Wohlwollens, des Vertrauens und der freundlichen Kritik, um künstlerisch arbeitsfähig zu sein. Selbstverständlich ist Kritik notwendig, aber nicht Kritik, die jeden Enthusiasmus bricht, das Ansehen des Künstlers herabsetzt und sein menschliches Selbstbewußtsein untergräbt. Nach der Faustus-Attacke merkte ich, daß mir jeder Impuls, noch Musik zu schreiben, abhanden gekommen war. So kam ich in einen Zustand tiefster Depression, wie ich sie kaum jemals erfahren habe. Ich habe nun aber keine Hoffnung, den für mich lebenswichtigen Impuls, Musik zu schreiben, anderswo zu finden als in der Deutschen Demokratischen Republik. Seit meiner Jugend bin ich mit der deutschen Arbeiterbewegung aufs engste verbunden. Aus ihr wurde seit je und wird auch heute meine Musik gespeist, und nicht nur jene, die unmittelbar von den Massen aufgenommen wird, sondern auch die schwer verständliche, die sich im Augenblick an eine kleinere, mit dem Erbe der deutschen Musik vertraute Hörerschaft wendet. Ich kann mir meinen Platz als Künstler nur in dem Teil Deutschlands vorstellen, wo die Grundlagen des Sozialismus aufgebaut werden."[61]

Am Schluß seiner Faust-These faßte Brecht noch einmal die im Verlauf der Diskussion vorgebrachten Argumente zusammen:

„Mit den Kritikern Eislers stimme ich darin überein, daß die deutsche Geschichte nicht als Negativum dargestellt werden darf, sowie darin, daß die deutsche Dichtung, zu deren schönsten Werken ‚Faust' gehört, nicht preisgegeben werden darf, sondern nunmehr ernstlich zum Eigentum des Volkes gemacht werden muß. Nicht überein stimme ich mit den Kritikern Eislers darin, daß Eisler nicht mit seinen Kritikern übereinstimmt. Er hat nach meiner Meinung für die hellen Kräfte, die in Deutschland mit den dunklen rangen und ringen, Partei ergriffen, und er hat einen positiven Beitrag zum großen Faust-Problem geliefert, dessen sich die deutsche Geschichte nicht zu schämen braucht."

Diese Einschätzung ist in letzter Zeit auch von einigen Wissenschaftlern in der DDR vertreten worden. So erklärte etwa Werner Mittenzwei auf einer Podiumsdiskussion des „Hanns-Eisler-Kolloquiums 1973" in Berlin, er halte Eislers Faust-Dichtung für eine der bedeutendsten literarischen Leistungen der fünfziger Jahre in der DDR.

Von der politischen Situation in den kapitalistischen Staaten Europas ausgehend, einer Situation der verschärften Klassenkämpfe, hat Eislers „Johann Faustus" nichts von seiner Bedeutung eingebüßt. Eislers Warnung an die Intellektuellen im Westen vor einem Bündnis mit dem amerikanischen Imperialismus war und ist von größter Aktualität. Gerade in der Bundesrepublik wird augenblicklich durch den vielzitierten „Rechtsruck" den Intellektuellen die entscheidende Frage vorgelegt, ob sie in dieser Situation den Mut und die Einsicht genug haben, zur Sache der Arbeiterbewegung zu stehen.

Anmerkungen

1 Hanns Eisler: Johann Faustus, Berlin 1952, S. 14.
2 Vgl. Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hrsg. v. Hans-Jürgen Schmitt, Frankurt/M. 1973.
3 Vgl. etwa den Schluß des Films „Hanns Eisler. Zu früh? Zu spät?" (Hessischer Rundfunk, 7. 2. 1973) von Peter Hamm; vgl. dazu den Beitrag von S. Haberditzl in diesem Heft.
4 Brief an Bert Brecht, in: Sonderheft Hanns Eisler, Sinn und Form 1964, S. 15.
5 Vgl. Entschließung der 2. Parteikonferenz der SED vom 9./12. Juli 1952, in: Dokumente der SED, Bd. 4, Berlin 1954, S. 73.
6 Zitiert nach: Marxismus und Literatur, Bd. III. Reinbek 1969, S. 96—109.
7 Ebd., S. 99.
8 Hanns Eisler: Zehn Jahre DDR, in: Neues Deutschland, 7. 10. 1959. Zitiert nach Günther Mayer: Die Kategorie des musikalischen Materials in den ästhetischen Anschauungen Hanns Eislers. Zur Theorie und Geschichte des sozialistischen Realismus im Bereich der marxistischen Musikästhetik. Phil. Diss., Berlin/DDR 1969, S. 246.
9 Titel für Wiener Aufsatz (auf der Rückseite eines „Faustus"-Manuskriptes). Hanns-Eisler-Archiv. zit. n. Mayer, a. a. O., S. 245.
10 Ms., Hanns Eisler-Archiv, Mappe 13. zit. n. Mayer, a. a. O., S. 249.
11 Hanns Eisler: Brief nach Westdeutschland, in: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 222.
12 a. a. O., S. 220.
13 Bert Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 17, S. 1154.
14 H. Eisler: Brief nach Westdeutschland, S. 220.
15 Hanns Eisler: Was kann der Opernkomponist von Richard Wagner lernen?, in: Materialien . . ., S. 227.
16 Vgl. Werner Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin 1972. S. 186 bis 208.
17 Lukács griff in „Es geht um den Realismus" Eisler/Blochs Aufsatz „Die Kunst zu erben" scharf an und warf Eisler vor, er wolle, um die Werke der Klassiker für den antifaschistischen Kampf brauchbar zu machen, diese zu einem „linken Büchmann" zusammenmontieren. Vgl. Georg Lukács: Es geht um den Realismus, in: Die Expressionismusdebatte, S. 224 ff. Brecht bemerkte zu diesem Angriff: „Mit meinem Freund Eisler, der wenigen als blasser Ästhet vorkommen wird, hat Lukács gleichsam den Ofen geputzt, weil er bei der Testamentsvollstreckung angesichts des Erbes nicht die vorgeschriebene pietätsvolle Rührung gezeigt haben soll. Er kramte sozusagen darin herum und weigerte sich, alles in Besitz zu nehmen. Nun, vielleicht ist er als Exilierter nicht in der Lage, soviel mit sich herumzuschleppen." Brecht: Ges. Werke, Bd. 19, S. 337 f. Vgl. Eisler: Antwort an Lukács, in: Musik und Politik, Bd. 1, S. 434.
18 Aus dem Protokoll der Verteidigungsrede Hanns Eislers vor der „Mittwochsgesellschaft" der „Akademie der Künste". Zit. n. Louise Eisler-Fischer: Faust in der DDR. Dokumente betreffend Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Ernst Fischer. In: Neues Forum, Wien Okt. 1969. S. 566.
19 Georg Lukács: Faust und Faustus, Reinbek 1969, S. 133.
20 Ebd.
21 Vgl. Anatoli W. Lunatscharski: Faust und die Stadt, Leipzig 1973.
22 B. Brecht: Ges. W., Bd. 19, S. 543.
23 a. a. O., S. 536.
24 MEW, Bd. 7, S. 329.
25 a.a. O., S. 541.
26 Vgl. Brief an Thomas Mann vom 18. 1. 1948, in: SuF, Sonderheft Eisler, S. 246 f.
27 Hanns Eisler: Notizen zum Dr. Faustus, in: Materialien . . ., S. 204 f.

28 Vgl. bes. Thomas Mann: Dr. Faustus, Ffm. 1967, S. 482—489.
29 H. Eisler: Notizen . . . S. 209.
30 a. a. O., S. 209f.
31 a. a. O., S. 210.
32 Brief vom 5. 11. 1952, in: SuF, Sonderheft Eisler, S. 247.
33 Brief vom 10. 11. 1952. Zit. n. Louise Eisler-Fischer: Faust in der DDR. S. 565.
34 Brief an Brecht. Ahrenshoop, 27. 8. 1951, in: SuF, Sonderheft Eisler, S. 14.
35 Sinn und Form, 1952/6, S. 59—73.
36 a. a. O., S. 73.
37 Fischer hat diese Passage später gestrichen. Diese überarbeitete Fassung wurde abgedruckt in: Neues Forum, Sept./Okt. 1972, S. 61—63.
38 Ernst Fischer: Überlegungen zur Situation der Kunst, Zürich 1971. S. 114.
39 Friedrich Engels: Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa, MEW, Bd. 4, S. 232.
40 Vgl. Ernst Fischer: Goethe, der Humanist. Wien 1949. S. 19.
41 Neues Deutschland. 14. 5. 1953, S. 4.
42 MEW, Bd. 20, S. 312.
43 B. Brecht: Ges. W., Bd. 19, S. 537.
44 Zit. n. L. Eisler-Fischer: Faust in der DDR, S. 565.
45 Später, gemeinsam mit Brechts „Thesen zur Faustus-Diskussion", wiederabgedruckt in: Sinn und Form 1953/3/4.
46 Zit. n. Marxismus u. Literatur, Bd. III, S. 126.
47 Tendenzen dieser Art versuchte auch die ebenfalls auf heftige Kritik gestoßene „Urfaust"-Inszenierung des „Berliner Ensembles" entgegenzutreten. Vgl. Manfred Wekwerth: Schriften, Berlin/DDR 1973. S. 99—111.
48 Zit. n. Marxismus u. Literatur, Bd. III, S. 134f.
49 B. Brecht: Ges. W., Bd. 19, S. 533.
50 a. a. O., S. 534f.
51 Vgl. Engels: Der deutsche Bauernkrieg. Ebenso: Karl Griewank: Der neuzeitliche Revolutionsbegriff, Ffm. 1973, S. 87f. „So kam es in verschiedenen Formen . . . in der Bauernbewegung zu einem Revolutionsbewußtsein, das in seiner Art chiliastisch genannt werden kann. Es zeigte sich am stärksten auf dem Gipfelpunkt der Bewegung, die sogleich in ihrer Katastrophe endete. Die zusammengeströmten Bauernhaufen haben, nachdem sie die Widerstrebenden einer Landschaft unterworfen und die hohe Geistlichkeit entmachtet hatten, im Vertrauen auf ihr göttliches Recht und den rettenden Spruch des Evangeliums meistens sich leicht mit Zusagen übertölpeln lassen und kein Verständnis bei den aufgeklärteren Städtern gefunden. Gerade ihre chiliastische Haltung wurde ihnen zum Verderben; denn nicht zuletzt deswegen konnten die Aufstände von den in ihrer landesherrlichen Autorität verletzten Fürsten so rasch und gründlich niedergeschlagen werden."
52 B. Brecht, Ges. W., Bd. 19, S. 536.
53 a. a. O., Bd. 16, S. 932.
54 Zit. n. Louise Eisler-Fischer: Faust in der DDR, S. 566f.
55 a. a. O., S. 567.
56 a. a. O., S. 566.
57 a. a. O.
58 Walter Ulbricht: Zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Bd. 4, S. 604. Ulbricht bezieht sich hier auf die Urfaust-Inszenierung des Berliner Ensembles (Regie: Egon Monk), vgl. Anm. 47.
59 An dieser Stelle muß auch Auffassungen energisch entgegengetreten werden, wonach Eisler nicht aus politischen Gründen auf die Komposition des Faustus-Librettos verzichtet hätte, sondern dies darauf zurückzuführen sei, daß er der Gattung Oper „innerlich fern stand". Ein Musterbeispiel für solch eine Fehlinterpretation ist Siegfried Matthus' Beitrag „Warum hat Eisler keine Oper geschrieben?", in: Ar-

beitshefte der Akademie der Künste der DDR. Sektion Musik. Forum-Musik der DDR. Komponisten — Werkstatt. Berlin 1973, S. 43f. Matthus stellt darin fest, Eisler sei der Oper ausgewichen, was ein „merkwürdiger Widerspruch" bei einem Komponisten sei, dessen Gesamtschaffen zu zwei Dritteln aus Vokalwerken und zahlreichen Theater- und Filmmusiken besteht. Ähnlich „merkwürdige" Widersprüche konstatiert Matthus auch im Faustus-Libretto, nämlich Widersprüche zwischen den „literarisch oft komplizierten und gedanklich anspruchsvollen Prosatexten und ganz einfachen rhythmischen Vers- und Reimformen". Nur die Komposition der letzteren vermag der Eisler-Schüler Matthus seinem Lehrer zuzutrauen. Er folgert daraus, „daß der Librettist Eisler stellenweise gar nicht an seinen Komponisten gedacht hat und dann der Komponist klug genug war, dieses Libretto nicht zu vertonen." Dieser Gedankengang ist nur schwer nachzuvollziehen. Warum eigentlich sollten „gedanklich anspruchsvolle" Prosatexte in einer Oper kaum zu vertonen sein? Und warum hätte die Komposition „gedanklich anspruchsvoller" Prosatexte gerade Hanns Eisler solche Schwierigkeiten bereiten sollen, der bekanntlich nicht bloß „einfache rhythmische Vers- und Reimformen" vertont hat und dem die „gedanklich anspruchsvollen" Texte zentrales Anliegen bei der Komposition waren?

Was Matthus' Einwand betrifft, der Librettist Eisler hätte nicht genug an den Komponisten gedacht, so braucht man sich bloß den bereits zitierten Brief Eislers an Brecht durchzulesen: „Ich bin nicht ein Gymnasialprofessor in Pension, der ein Drama — spät aber doch — der staunenden Mitwelt offerieren will, sondern ein Komponist, der sich einen Text baut . . ." Außerdem ist Eisler der Oper auch nicht ausgewichen, wie aus seinen bereits zitierten theoretischen Texten hervorgeht. Erst die antifaschistisch-demokratische Ordnung und schließlich der Aufbau des Sozialismus in der DDR schufen bekanntlich Bedingungen, unter denen die Oper neuen Inhaltes wieder eine gesellschaftliche Funktion für die Werktätigen erlangen konnte. Auch Matthus' Behauptung, Eisler hätte nicht aufgrund der heftigen Kritik an seinem Libretto auf die Komposition verzichtet, sondern aus angeblichen „Widersprüchen" im Text und weil ihm die Opernform „innerlich fremd" gewesen sei, ist falsch. Matthus schließt daraus: „Eisler wäre nicht Eisler gewesen, wenn er einen einmal gefaßten Plan, sicherlich unter Berücksichtigung vieler kritischer Einwände, nicht durchgeführt hätte." Das ist, wie aus den im Rahmen dieses Aufsatzes angeführten Dokumenten hervorgeht, nicht nur einfach falsch, sondern auch irreführend. Eisler wäre nicht Eisler gewesen, wenn er sich über die massive Kritik der Genossen an seinem Libretto so einfach hinweggesetzt hätte. Hätte er denn seine Oper vielleicht für die Schublade komponieren sollen, in der ungewissen Hoffnung, einmal würde ihm Recht gegeben?

60 Der Mensch, in: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten, Bd. 1, S. 180. Lied der Gretel und Skizzenmaterial im Hanns-Eisler-Archiv der Akademie der Künste der DDR.

61 Zit. n. L. Eisler-Fischer: Faust in der DDR, S. 567.

Klaus Völker

Der positive und der negative Faust

Für mich ist das Positive der Faustfigur nicht einmal zerstört. Es ist aber nie schlecht für eine Klasse, auch die Kosten zu bedenken. Da ist das Bild — da ist die Rechnung.
Bertolt Brecht[1]

In dem Streit, der 1952/53 um das Textbuch der von Hanns Eisler geplanten Oper „Johann Faustus" entbrannte, ging es in erster Linie um die historische Bewertung der Titelfigur: war Faust ein Held, ein Mann der Wissenschaft, der ketzerische Gedanken vertrat und für die Sache des Fortschritts stritt — oder war er ein Wissenschaftler, der angesichts von Revolution und Gewalt die Sache des Volkes verriet und den utopischen Anspruch seines wissenschaftlichen Tuns zurücknahm, ein „Renegat", wie Ernst Fischer etwas mißverständlich formuliert hatte?[2] Beide Möglichkeiten, die positive und die negative Sicht, kann man im Fall Faust in Anwendung bringen. Hanns Eisler entschied sich aus guten Gründen für die zweite Lesart. Er wollte den Stoff so volkstümlich wie möglich gestalten und eine aufrührerische Oper schreiben. Ähnlich wie Brecht mit „Leben des Galilei" gedachte er das Dilemma eines Wissenschaftlers zu behandeln, der sich im entscheidenden Moment dem gesellschaftlichen Auftrag, den er kraft seiner Herkunft, Ausbildung und geistigen Fähigkeiten erfüllen könnte, feige entzieht.

Brecht und Eisler ging es nämlich darum, die Stärke der für die Menschheit nützlichen wissenschaftlichen Ideen zu betonen, als deren Repräsentant ein Faust oder Galilei zu betrachten ist, den Typ des bürgerlichen Intellektuellen aber zu verurteilen, der sein Tun für unpolitisch hält und im Namen einer angeblich wertfreien wissenschaftlichen Erkenntnis sich auch den Bund mit dem Teufel leisten zu können glaubt. Brecht nahm an der Entstehung von Eislers „Johann Faustus" großen Anteil, da er damals seine Inszenierung des „Urfaust" vorbereitete. Goethes Faust sah Brecht durchaus „galileisch"[3]: „Das historisch Neue an diesem Menschen ist seine Begierde und sein Bemühen, sich zu entwickeln, seine Fähigkeiten auszubilden und sich alles einzuverleiben, was Natur und Gesellschaft sich will entreißen lassen."[4]

Beide, Faust und Galilei, führen der Gesellschaft zunächst Erfindungen und wissenschaftliche Einsichten zu, beginnen dann aber, die Erde zu „plündern". Das Vergehen, dessen sie sich schuldig machen, ist ihr Nachgeben gegenüber dem teuflischen Rat, Vernunft und Wissenschaft zu mißachten. Eislers Faustus läßt die Bauern im Stich, als sie sich gegen ihre Herren erheben, er nimmt seine revolutionären Gedanken zurück, indem er sie den Machthabern zur freien Verfügung überläßt und alle weitere Verantwortung ablehnt, um allein noch die Welt zu genießen, aus ihr Nutzen zu ziehen. Weil es weniger mühevoll ist, verschreibt er sich lieber dem Teufel. Er will zu mehr Glück für sich kommen, über die eng gesteckten Grenzen des real Möglichen

hinauswachsen, statt an der Seite des Volkes für die neue Zeit und glücklichere Verhältnisse zu kämpfen. Und am Ende bekennt er sich wie Galilei für schuldig. Mit Kummer weist er auf sich und bereut. Auch Eislers Faustus ist ein Forscher, der in den Reihen der Wissenschaft nicht mehr geduldet werden kann.

Solcher Sicht entgegen steht eine Faust-Interpretation, die sich im Laufe der Jahrhunderte in Anknüpfung an den aufklärerischen Kern, der im alten Volksbuch, der „Historia von Doktor Fausten, des weitbeschreiten Zauberers und Schwarzkünstlers", trotz aller moralischen und lutherisch-eifernden Betrachtungsweise enthalten war, herausgebildet hatte. Für viele Dichter verkörperte Faust die Unruhe, das Revolutionäre. Nicht nur Goethe sah in ihm den Grenzüberschreiter schlechthin, den Aufrührer gegen Gott und alle Fesseln, die die Freiheit des Menschen einschränken. Friedrich Engels nannte Gelehrte wie Faust in der Einleitung zur „Dialektik der Natur" „Riesen an Denkkraft und Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit", und bereits in einem Brief von 1839 an den Schulfreund Wilhelm Graeber bezeichnete Engels Faust als den Typ der „geahnten Geistesfreiheit", den er in einem Drama in Beziehung zu dem als Ketzer verbrannten Reformator Johann Hus setzen wollte: „Ich will die modernen Ahnungen, die sich im Mittelalter zeigten, zur Ansehung bringen, ich will die Geister aufdecken, die unter der harten Erdrinde nach Erlösung pochten, vergraben unter den Fundamenten der Kirchen und Verließe." Engels gedachte Faust, nicht mehr wie noch Goethe und Gutzkow, als Egoist zu zeigen, „sondern sich aufopfernd für die Menschheit".[5]

Man kann im Faust durchaus, wie Ernst Bloch, „das höchste Exempel des utopischen Menschen" sehen, „sein Name bleibt der beste, lehrreichste"[6]. Dieser progressive Geist und der utopische Charakter des Faust wurde jedoch vom Bildungsbürgertum negiert, Faust schrumpfte auf die Maße der Innerlichkeit deutscher Stubengelehrter und Studienräte ein und wurde zum Repräsentanten der deutschen Seele[7]. Für Thomas Mann war deshalb Faust ein „dämonisch angehauchter Professor", der im Bewußtsein lebt, „der Welt an Tiefe überlegen zu sein", und diesen identifizierte er nahezu mit Luther, in dem er den Inbegriff deutschen Wesens verkörpert sah. Luther war dem deutschen Bürger immer näher als der Revolutionär Müntzer, der die Sache der Bauern tatkräftig unterstützt hatte.

„So haßte Luther", heißt es in Thomas Manns Rede „Deutschland und die Deutschen", „den Bauernaufstand, der, evangelisch inspiriert wie er war, wenn er gesiegt hätte, der ganzen deutschen Geschichte eine glücklichere Wendung, die Wendung zur Freiheit hätte geben können, in dem aber Luther nichts als eine wüste Kompromittierung seines Werkes, der geistigen Befreiung sah, und den er darum bespie und verfluchte, wie er es nur konnte"[8].

Der den Deutschen so vertraute Gelehrte Faust war bekanntlich nicht nur eine Gestalt aus Sagen und Dichtungen, sondern ein Zeitgenosse von Luther, Müntzer, Kopernikus, Agrippa und Paracelsus, die alle die gesetzlichen geistigen und sozialen Grenzen zu überwinden hofften und in die revolutionären Ereignisse des 16. Jahrhunderts direkt oder indirekt verwickelt waren. Eislers Grundidee, die Faust-Figur mit dem Bauernkrieg zu verknüpfen, stand zu den historischen Gegebenheiten nicht im Widerspruch, sie machte nur erstens den Rückgriff auf den Stoff, wie er im Volksbuch von 1587 über-

liefert ist, notwendig — und bedeutete zweitens, die Nähe Fausts zu Luther, auf die Thomas Mann hingewiesen hatte, noch mehr zu betonen. Damit war Faust keine Figur mehr, mit der sich ohne weiteres die Vorstellung von menschlicher Verwirklichung und revolutionärer Umgestaltung verbinden ließ, sondern vielmehr jener repräsentative Typ des Geistesschaffenden, der auf dem Weg zu Macht und Ruhm den Bauernstand, dem er selbst entstammt, verrät, um „Wahrheit" jenseits der Kämpfe des Tages zu suchen.

Welche Bewertung aber, die positive, die in ihm den Revolutionär, den Aufklärer und Überwinder mittelalterlichen Denkens sieht, oder die negative, die in ihm den Sucher, weltabgewandten Intellektuellen und ehrgeizigen Forscher sieht, trifft am ehesten auf den historischen Faust zu? Ein Prometheus, ein Thomas Müntzer, selbst ein Paracelsus oder Agrippa scheint Johann Faust, beziehungsweise Faustus, der Glückliche, wie er sich dann nannte, jedenfalls nicht gewesen zu sein. Schon zu Lebzeiten sorgte der Bauernsohn aus Knittlingen in Württemberg, wo er 1480 geboren wurde, für die Legendenbildung[9]. Möglicherweise war er ein begabter Fabulierer und phantastischer Erzähler, der seine Zuhörer begeistern konnte, eine Art Münchhausen zur Zeit der Reformation und Bauernkriege. Er führte ein unstetes Wanderleben, war ein „fahrender Schüler", der sich wohl Geld für ein Studium, für das es allerdings keine Belege gibt, zusammenbettelte. Als Meister der Magie, die er auf der Hohen Schule zu Krakau erlernt haben will, zog er durch Deutschland und erwarb sich einen Ruf als Zauberer und Nekromant. Er liebte den Trunk und nannte den Teufel seinen Schwager. Wegen seiner Künste, die von der Art jener Streiche und Zaubertricks waren, wie sie in den Schwänken von Hans Sachs vorkommen, wurde Faust gleichermaßen gefürchtet und bewundert.

1540 starb Johann Faust in Staufen im Breisgau, die Leute vermuteten, wie aus der Chronik des Grafen Froben Christoph von Zimmern hervorgeht, daß ihn sein „böser Geist" umgebracht habe. Handschriftliche Zeugnisse dieses Magiers fanden sich nicht. Die unter seinem Namen später veröffentlichten Schriften stammen von anderen Verfassern, auch der bekannte „Höllenzwang" ist nachweislich aus älteren Büchern frommer Nekromanten zusammengestückelt. Aber nicht nur als Buchautor bediente man sich des populären Namens Faust. Bereits zu seinen Lebzeiten gab es „fahrende Schüler", Gaukler und Abenteurer, die unter seinem Namen auftraten. Ob jene Zeitgenossen, die über Begegnungen mit Faust berichteten, immer den Bauernsohn aus Knittlingen getroffen hatten, war völlig ungewiß. Höchstwahrscheinlich war auch jener Mann, dem der Reichsritter Franz von Sickingen eine Schulmeisterstelle in Kreuzlingen verschafft hatte, der sich daraufhin Magister Georg Sabellicus, Faustus junior nannte und viele betrügerische Streiche verübte, ein Faust-Imitator[10].

Die verschiedenen Zauberer mit dem Namen Faust mußten oft fliehen, weil sie sich polizeiwidrig verhalten hatten. Der von Sickingen zum Magister beförderte Faust zum Beispiel verlor bald wieder sein Amt, weil ihm sittliche Verfehlungen vorgeworfen werden konnten. Ein reiner Scharlatan, als den ihn die Humanisten dargestellt haben, war Faust sicher nicht, aber der Teufelsbündner war auch kein Mann der Wissenschaft, der als Gegner der Kirche oder von staatlichen Institutionen von sich reden gemacht hätte. Über Landesgrenzen hinweg nachgesetzt wurde dem Schwarzkünstler nie. Faust

durfte sich vor allen Dingen unbehelligt auf den Teufelspakt berufen, im Gegensatz zu den „Hexen", denen man den Verkehr mit dem Teufel vorwarf und die verbrannt wurden. Schwierigkeiten hatte dagegen ein Gelehrter wie Johannes Wierus, der sich gegen den Hexenwahn erklärte und die Existenz des Teufels bestritt. Die Schwarzkünste eines Faust waren damals sogar erwünscht, denn sie beförderten den Glauben an Teufel und Hexen und lieferten den Obrigkeiten die Anlässe, um so heftiger gegen den Teufel aufzutreten[11]. Was wäre aus Luther geworden, wenn er keinen Teufel gehabt hätte, mit dem er ringen, gegen den er ein Tintenfaß schleudern konnte? Der Schwarzkünstler im Jahrhundert der frühbürgerlichen Revolution in Deutschland war für das unterdrückte Volk eine Art Symbolgestalt, an die sich die Hoffnung auf Befreiung aus sozialen und geistigen Fesseln knüpfen ließ. Dem historischen Faust wurden deshalb Leistungen und Eigenschaften seiner hervorragenden Zeitgenossen angedichtet, die selber keine Popularität errungen hatten. Die Mehrheit folgte offensichtlich lieber den falschen Ketzern, deren Predigten und Streiche, wie die Herrschenden bald merkten, sich in den entscheidenden Fragen gegen die Interessen des Volkes auswirkten.

So bekämpfte Luther den Johann Faustus als Mann des Teufels, gegen den er gefeit ist, und Faustus wiederum brauchte Eiferer wie Luther, um überhaupt als dämonischer Teufelsbündner und Rebell gegen bestehende Gesetze in Erscheinung treten zu können. Die Luther und Fausts ergänzten einander ausgezeichnet. Hanns Eisler benutzt in diesem Sinne die nur als Legende überlieferte Begegnung von Faust und Luther in Wittenberg und läßt in seiner Oper Luther auftreten, der seinen „Lieblingsschüler" umarmt. Er, der doch beredt vor dem Volk gegen den Teufelsbündner und Schwarzkünstler zu Felde zu ziehen pflegt, schweigt hier in den Reihen der Honoratioren und gibt ebenfalls einem Mann die Ehre, dessen Tugenden den späteren Generationen als „faustische Natur" schon an der Wiege gesungen werden sollen. Faust wendet bei dieser Umarmung sein Gesicht ab, weil er Scham empfindet über den Verrat und sein falsches Verhalten. In der anschließenden „Confessio" rekapituliert Faust seine Herkunft, seine Erkenntnisse und seine Schuld: „Denn wer den Herren die Hand gibt, dem wird sie verdorren."[12]

Fausts Wirkung beim Volk beruhte auf seiner „Freiheit", Verbotenes tun zu können. Die Legende machte aus ihm einen philosophischen Eulenspiegel, der, wie es in den „Faust-Gesprächen" des Germanisten Gerhard Scholz (Berlin/DDR) heißt, „die Mächtigen des Landes narrt und die Hoffnung auf die Möglichkeit nährt, daß die Menschen doch noch aus ihren vorgefundenen Grenzen — aus kirchlich päpstlicher Orthodoxie und feudalem Zwang — herauswachsen werden"[13]. Unter diesen Voraussetzungen entstand der Witz des Volksbuches, der gespeist ist von dem Widerspruch zwischen dem unersättlichen Wissensdrang des Einzelmenschen und den Erkenntnisschranken, die die gesellschaftlichen Verhältnisse damals setzten.

Eisler spaltet, trotz des Rückgriffs auf den Faust des Volksbuches, der Gelehrter und Gaukler ist, den Eulenspiegel vom Faust wieder ab: Er hält sich mehr an das idealisierte Bild vom Wissenschaftler Doktor Faustus, dessen Taten und Denken er allerdings kritisch, an seiner Stellung zum Bauernkrieg, beurteilt — und ordnet dann dem Doktor die Figur des Hanswurst zu, die zum erstenmal im Ulmer Faust-Puppenspiel aus dem 17. Jahrhundert auftaucht. Hanswurst ist nun keine plebejische Gegenfigur zum Intellektuellen,

er ist, entsprechend seiner Herkunft aus einem anderen Jahrhundert, „nicht mehr der aufständische, nur mehr der aufsässige Bauer" (Ernst Fischer)[14].

Anmerkungen

1 Diese Äußerung findet sich im Protokoll einer Diskussion über Eislers „Johann Faustus", die Brecht mit Erwin Strittmatter, Boris Djacenko, Paul Wiens, Peter Palitzsch und Käthe Rülicke führte. BBA 1583/63.

2 Ernst Fischers Beitrag „Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg" erschien in Heft 6 der Zeitschrift „Sinn und Form", Berlin 1952. Faust, für Fischer stellvertretend der Typ des deutschen Humanisten als Renegat, ist seiner Auffassung nach nicht nur „eine Zentralgestalt der deutschen Misere des sechzehnten und der ihm folgenden Jahrhunderte, sondern enthüllt sich auch als eine Zentralgestalt der allgemeinen imperialistischen Misere des zwanzigsten Jahrhunderts". Dieses Urteil über die Humanisten erschien Brecht als zu pauschal und zu streng: „Faustus ist nicht ‚nur ein Renegat', so wenig wie Ödipus ‚nur ein Vatermörder und Mutterschänder' ist oder Othello ‚nur ein Gattenmörder'. In Faustus lebt die Wahrheit, gewonnen in der Bauernrevolution, weiter bis zu seinem Ende, untilgbar von ihm selber, ihn zur Strecke bringend am Ende." (Bertolt Brecht, Thesen zur Faustus-Diskussion. In: Gesammelte Werke. Band VIII. Frankfurt/M. 1967.)

3 Eine Formulierung Ernst Schumachers in seinem Buch „Drama und Geschichte — Bertolt Brechts ‚Leben des Galilei'" (Berlin 1965. S. 227), in dem er darlegt, daß Brechts Interpretation des „Urfaust" an entscheidenden Stellen nach den gleichen Gesichtspunkten und zum gleichen Zweck wie beim „Galilei" erfolgt und diese Interpretation sowie die Argumentation bei der „Faustus"-Debatte in die letzte Fassung des „Galilei" eingearbeitet wurde.

4 Bertolt Brecht, Die Faust-Figur. In: Gesammelte Werke, Band VII. Frankfurt/M. 1967. — Die Widersprüche solcher Figuren wie Faust galt es für Brecht zu erhalten, Faust war „zugleich aufgeklärter Geist und Verbrecher", wie es in einer Bemerkung zur Potsdamer Inszenierung des „Urfaust" im Frühjahr 1952 heißt (BBA 1583/29).

5 Friedrich Engels, Dialektik der Natur. In: Marx/Engels, Werke. Band 20. Berlin 1962, S. 312 — Der Brief an Wilhelm Graeber in: Marx/Engels, Werke. Ergänzungsband 2. Berlin 1967. S. 431.

6 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Band III. Berlin 1959. S. 100.

7 In der oben erwähnten Diskussion über „Johann Faustus" sagte Brecht: „Heute finden wir Faust nur noch vor als Professor Unrat." (BBA 1583/63).

8 Auch das Bündnis mit dem Teufel, den Drang, „unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen", hielt Thomas Mann für etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes: „Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theolog und Philosoph in seiner Klause, der aus Verlangen nach Weltgenuß und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, — ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bilde zu sehen, heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt?" — Sämtliche Zitate von Thomas Mann aus seiner Rede „Deutschland und die Deutschen",in: Neue Studien. Berlin und Frankfurt/M. 1948.

9 Auf Melanchthon zurückgehend, der den in Knittlingen geborenen Bauernsohn in seiner Jugend gekannt hat, wird der Vorname des Faust meistens mit Johann angegeben. Die neuere Forschung bevorzugt jedoch Quellen mit Erwähnungen eines Doktor Jörg Faustus, bzw. Georg Faust. Die ausführlichsten Nachrichten über den historischen Faust teilt Hans Henning in seiner Einleitung zum Neudruck des Faust-Buchs von 1587 mit, der im VEB Verlag Sprache und Literatur, Halle 1963, er-

schienen ist. Das Geburtsjahr Fausts wird dort mit 1480 angegeben, andere Historiker vermuten auch 1490.

10 Das ausführlichste Zeugnis über diesen Magister Georg Sabellicus, Faust der Jüngere, der sich noch weitere klingende Namen gab wie „Quellbrunn der Nekromanten", „Zweiter der Magier" und sich auch als Astrolog, Aeromant, Pyromant und Chiromant auszugeben beliebte, findet sich in einem Brief des Abtes Trithemius vom 20. August 1507 an den Mathematiker Johann Wirdung in Haßfurt. In: Epistolae familiares. Hagenau 1536.

11 Vergl. Kurt Baschwitz, Hexen und Hexenprozesse, München 1963: „Die starke Verbreitung und die Beliebtheit der Geschichten über Faust beweisen, wie gemütlich man damals — in einer bereits von der Hexenangst ergriffenen Zeit — die von einem männlichen Teufelsbündner ausgeübte Zauberei aufnahm." — Die Vertragstreue gegenüber dem Teufel, darauf weist Baschwitz hin, ist übrigens der einzige originelle Zug, „der außer dem Faust keinem anderen Zauberer eigen war".

12 Sämtliche Zitate aus der Oper nach der Ausgabe: Hanns Eisler, Johann Faustus. Berlin 1952.

13 Faust-Gespräche mit Prof. Dr. Gerhard Scholz. Wissenschaftliche Mitarbeit Ursula Püschel. Berlin/DDR 1967, S. 9.

14 Ernst Fischer, Hanns Eisler und die Literatur. In: Überlegungen zur Situation der Kunst. Zürich 1971, S. 118.

Wolfgang Fritz Haug

Hans Faust und Hans Wurst in Eislers Version der Faust-Sage[1]

Das Urteil, das von der Führung der Sozialistischen Einheitspartei 1953 gegen Eislers Libretto zu einer Faust-Oper[2] 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 e i n e n 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-Libretto[4] fand er auch Worte der Würdigung „gewisser positiver Elemente" im einzelnen. „Unzweifelhaft", schrieb er, sei es Eisler „gelungen, anknüpfend an alte 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-

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 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, Blödheiten, 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,

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 „Hanst 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

vnd thun. Also hab ichs auch offt 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 artikulierte: „iß und trink, solang 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 „Rüpelszene", 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 „Perlicke — 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

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 widerstehn[6]. 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: Hänschen, 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 Verkaufvertrags[7]. Als Lohnarbeiter, also als Verkäufer seiner eignen Arbeitskraft, ist Eulenspiegel ein Meister darin, die Vertragsbestimmungen sowie die Anweisungen seines jeweiligen Herrn gegen denselben 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 — z. 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 Schwejk[8] — als „Arbeit-

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 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 Sattheit.

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

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. Andrerseits machen seine Späße vor ihnen nicht halt. Er gibt sich dem Gelächter preis und zieht dabei — solange es nicht brenzlig wird — so allerlei ins Gelächter hinein. „Schön bist du nicht, mit deiner Kartoffelnasen", sagt Grete zu ihm, „aber du bist lustig, und ich sehs 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 teilten. 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-

keit und ihr Verrat. Als ideenabweisender Freßsack 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 wohlgelittener 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 Gewaltablehnung 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 gehört[9]. 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].

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 Ehehölle 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 Schlußszene 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 ekelt. 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, 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 zurückgenom-

men. 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 meinen konnte, 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

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 finsteren 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. Andrerseits 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

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 Renegat[11] 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 Bauerninvalide Karl, Opfer der Fürstenwillkür im Bauernkrieg, verkrüppelt, 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,

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,
Bratwürst und auch Schwartenmagen,
Erbsenbrei und Schweinebraten,
Braunbier nicht vergessen!
Das wär Essen!

Bald bin ich an der Stadt heran, was tu ich nur meinem Pachtherrn 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 Bärendienst erwiesen, als er das Stück zur künftigen deutschen Nationaloper hochlobte[12]. 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 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

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 Epoche[14], 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 andrerseits 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 ~~Volk, das~~ 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.

Teil des Volkes, der

Anmerkungen

1 Ausgearbeitete Fassung eines zur Uraufführung des Eislerschen Faust-Librettos fürs Programmheft des Tübinger Landestheaters verfaßten Beitrags.

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.

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, hrsgg. v. K. G. Wendriner.

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

dieser Figur, die sich dem Teufel ebenso verschreibt wie sein (sic!) 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 Arbeiterverrätern 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.

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

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 andrer Herr und jeder schindt 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! 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.

11 „Renegat" — das Stichwort war zu Beginn der fünfziger Jahre aktuell. Es ist bezeichnend, das 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 stützten" — 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

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.)

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.

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.

V. Besprechungen

Eisler, Hanns: Gesammelte Werke. Begründet von Nathan Notowicz. Hrsg. von Stephanie Eisler und Manfred Grabs im Auftrag der Akademie der Künste der DDR, Hanns-Eisler-Archiv. Serie I: Vokalmusik; Serie II: Instrumentalmusik; Serie III: Schriften und Dokumente. Bisher liegen vor:
Serie I, Bd. 18, Neue deutsche Volkslieder, Chansons, Kinder- und Jugendlieder für Sologesang oder Chor mit Klavier- und Orchesterbegleitung, Hrsg. von Nathan Notowicz, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1968 (Ln., 19,40 M).
Serie III, Bd. 1, Musik und Politik. Schriften 1924—1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1973 (535 S., br., 26,— M); auch: Verlag Rogner und Bernhard, München 1973 (535 S., br., 35,— DM).
Vertrieb der Ausgaben des VEB Deutscher Verlag für Musik in der BRD und West-Berlin durch den Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Serie I soll 25 Bände umfassen, Serie II 13 und Serie III 10. Bereits der äußere Umfang der 3 Serien der Gesammelten Werke zeigt an, daß bei Eislers ästhetisch-politischer Zielsetzung der wortgebundenen Musik — mit allein schon über 400 Liedern — der Vorrang zukommt. Die bisherige Reproduktions- und Rezeptionspraxis aber akzentuierte zu einseitig diesen Teil des Gesamtwerks; ein Ergebnis auch der noch unvollständigen Ausgaben. Während ein großer Teil der Kompositionen Eislers bereits gedruckt vorlag — allerdings in verschiedensten Editionen und Verlagen — wird durch die Ausgabe der „Schriften und Dokumente" überhaupt erst deren Vielzahl und Vielfalt übersehbar und greifbar.

Die beiden Noten-Serien ersetzen die 10bändige, 1966 abgeschlossene und heute weitgehend vergriffene Reihe „Lieder und Kantaten" (VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig). Deren nach Eislers Absicht gewollte, beim Gebrauch aber oft störende Antisystematik vermeiden die „Gesammelten Werke". Ihr editorisches Hauptprinzip ist die Bündelung nach Gattungen; Gattungskomplexe wiederum sind weitgehend chronologisch geordnet. — Die Serie I soll folgende Bände umfassen: Die Maßnahme (1), Die Mutter (2), Kalifornische Ballade (3), Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (4), Höllenangst (5), Schweyk im zweiten Weltkrieg (6), Bühnenmusiken (7/8), Palmström/Tagebuch/Tempo der Zeit (9), Kammerkantaten (10), Deutsche Symphonie (11), Lenin/Mitte des Jahrhunderts/Kriegsfibel (12), Goethe-Rhapsodie/Das Vorbild/Teppichweber/Ernste Gesänge (13), A-capella-Chöre (14), Frühe Lieder (15), Lieder für eine Singstimme und Klavier (16), Kampflieder, Songs und Chansons für eine Singstimme (oder Chor ad lib.) und Klavier (17), Neue deutsche Volkslieder (18), Tucholsky-Chansons (19), Lieder mit Instrumentalbegleitung (20), Lieder mit Orchesterbegleitung (21), Klavierfassungen von Orchesterliedern (22), Klavierfassungen von Liedern aus Bühnenmusiken (23/24), Supplement (25).

Wesentlich weniger detailliert aufgeschlüsselt ist bislang die Serie II: Orchesterwerke (Bd. 1—6), Kammermusikwerke (7—9), Klavierwerke (10/11) und Supplement (12).

Laut Subskriptionsankündigung sind in den „Gesammelten Werken" „alle Kompositionen mit Ausnahme der Filmmusiken — soweit sie nicht von Eisler zu selbständigen Instrumentalstücken umgearbeitet wurden — enthalten. Die in die Filmmusiken einbezogenen Lieder oder Chöre erscheinen in der entsprechenden vokalen Werkgruppe". — Das Erscheinen der Ausgabe zieht sich freilich — selbst alle urheberrechtlichen, philologischen und sonstigen Schwierigkeiten eingerechnet — unverständlich lange hin; und dies, obwohl der einzige bisher zugängliche Band (I/18) darauf schließen läßt, daß keine historisch-kritische Gesamtausgabe beabsichtigt ist. Dieser Band ist zwar noch nicht eigentlich vergriffen, aber schon kaum mehr greifbar. Großzügig-übersichtlich ist das Druckbild; sparsam der Kommentar, der sich auf einige Aufführungsanweisungen und Hinweise auf frühere Editionen (ohne Quellenkritik) beschränkt. Erstmals sind damit sämtliche „Neuen deutschen Volkslieder" in den von Eisler komponierten Versionen (Klavier- und/oder Orchesterfassung) versammelt. — Im zweiten Teil des Bandes sind ihrer Gattungszugehörigkeit nach eher, negativ bestimmte Lieder, meist zu aktuellen Gelegenheiten aus Eislers DDR-Zeit abgedruckt. Es scheint so, als würde bereits mit diesem ersten Band die Konzeption dahingehend modifiziert, daß die zyklische Einheit und die zeitliche Zusammengehörigkeit einer eher abstrakten Einteilung nach Besetzungen (vgl. Bd. 21 und 22) übergeordnet ist.

In den ersten 3 Bänden der Serie III zusammengefaßt sind Eislers Schriften, darunter auch Lehr- und Forschungskonzeptionen, Berichte über Ausbildungsergebnisse; über ihre Existenz war bis jetzt (außerhalb des Eisler-Archivs) nichts bekannt. Band 4 bringt die „Komposition für den Film" (vgl. die Rezension der BRD-Ausgabe von 1969), Band 5 „Poetische Schriften", Band 6 Briefe. Gespräche und Interviews, partiell schon in der BRD und der DDR erschienen (vgl. Rezensionen) sind in den Bänden 7 und 8 enthalten; für die Bände 9 und 10 sind Bild- und Textdokumente vorgesehen. Ein Werk- und Quellenverzeichnis schließt die III Serien der „Gesammelten Werke" ab. (Die 1973 — im Vorwort der „Schriften 1924 bis 1948" — von Günter Mayer angekündigte Gliederung der Serie III wurde modifiziert.)

Für heutige (und alle künftigen) Komponisten ist das Gesamtwerk Eislers beispielhaft in der Vielfalt der beherrschten Mittel und in der Produktivität ihrer Wechselwirkungen. Theoretisches Durchdringen ästhetischer, politischer, kulturpolitischer und musikimmanenter Probleme ist immer verknüpft mit mehrfachem Praxisbezug: Erkanntes wird musikalisch umgesetzt, verarbeitet, greift so über Aufführung und Rezeption verändernd in die Gesellschaft ein; rückwirkend bieten die vollzogene Umsetzung in Musik und die Erfahrung ihrer Wirkung wiederum neue Erkenntnismöglichkeiten für den Theoretiker. Hinzu kommt der direkte Eingriff in die gesellschaftliche Realität mit Wort und Schrift, von Zeitungskritiken bis zu Vorträgen, von Essays für Fachleute bis zu populärwissenschaftlichen Darstellungen. Von größter Bedeutung ist auch die Funktion, die Eisler als

Lehrender hatte — angefangen bei der Marxistischen Arbeiterschule bis hin zu Musikhochschulen.

Der vorliegende Band der Schriften von 1924 bis 1948 wurde strikt chronologisch gegliedert. Dieses Verfahren zeigt einerseits die Veränderungen im Denken und in den Maßnahmen Eislers in ihrer Abhängigkeit von den geschichtlich-gesellschaftlichen Veränderungen; andererseits wird auch die oft erstaunliche Divergenz der aufgegriffenen Probleme dokumentiert, auf die Eisler mit unterschiedlichsten Mitteln reagierte (so steht etwa 1934 ein Essay über die Geschichte der deutschen Arbeitermusikbewegung neben einem Flugblatt gegen ein Furtwängler-Gastspiel in Paris und einem kurzen Zeitungsartikel über Planwirtschaft). Für die historiographische Erfassung der Zeit sind die Schriften (als faktenvermittelnde und zugleich parteilich kommentierende Quellen) ebenso wichtig wie für die systematische Auseinandersetzung mit politisch-ästhetischen und — spezieller — mit musiktheoretischen Problemen. Der wissenschaftliche Wert auch der größeren Arbeiten Eislers ist nicht so sehr im vollständigen Ausbreiten von Faktischem und seinem umfassenden theoretischen Ausschöpfen zu sehen als vielmehr darin, daß Probleme und Zusammenhänge mit erstaunlicher Präzision benannt und umrissen werden und Problemlösungen richtungweisend angegeben sind. Oft ist in wenigen Sätzen einer ephemeren Zeitungskritik Wesentlicheres über musikalische und gesellschaftliche Erscheinungen ausgesagt als in umfangreichen musikwissenschaftlichen Untersuchungen der Zeit (vgl. etwa „Relative Stabilisierung der Musik" von 1928). Die „Schriften" Eislers geben der gegenwärtigen — nicht nur der marxistisch orientierten — Musikwissenschaft ein fast unerschöpfliches Potential von ausbaufähigen Erkenntnissen und von Anregungen.

Nicht übersehen werden dürfen Eislers Schwächen: so ein oft schmales, ja fragwürdiges musiktheoretisches und musikgeschichtliches Wissen, so die Neigung zu rasch gefällten, brilliant formulierten Pauschalurteilen über Fakten und Personen (etwa über G. Mahler oder A. Berg). Zwar hebt sich die offene Parteilichkeit wohltuend von der Scheinobjektivität „wertfrei" verfahrender Wissenschaft ab, doch darf sie nicht Freibrief für Fehleinschätzungen werden. (Für Eisler gilt im übrigen eine Sentenz, die er selbst gern auf andere anwendete: seine Schwächen besagen mehr, führen zu wertvolleren Einsichten als die Vorzüge der Plattköpfe.)

Die Edition Günter Mayers beschränkt sich nicht auf die durchweg akribische philologische Arbeit mit genauen Quellenbeschreibungen und Datierungen. Ebenso wichtig sind Kommentare und Erläuterungen zu den Texten; so werden zahlreiche Angaben zu — von Eisler erwähnten — Personen, Daten, Ereignissen geliefert, historische Fakten zum Vergleich und zum umfassenderen Verstehen der Texte angeführt (am ausführlichsten in Kommentaren zu Eislers „Statements" bei den Verhören vor dem Ausschuß zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeit). Daß Mayer einige Behauptungen Eislers in seinen Anmerkungen korrigiert, zeigt seine Distanz zu hagiographischen Praktiken.

Erfreulich an dieser Publikation ist nicht allein die vollständige Präsentation von „Schriften" eines Komponisten, deren Qualität (und auch Quantität) die Mehrzahl gegenwärtiger Nur-Musik-Forscher zumindest nachdenklich stimmen sollte; die Editionsmethodik jenseits philologischer

Kargheit macht die erarbeitende Lektüre durchweg noch lehrreicher, anregender und vergnüglicher.

Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister (Berlin/West)

Eisler, Hanns: Einzelausgaben Ausgewählter Werke in 2 Reihen: Vokalmusik („Rote Reihe"); Instrumentalmusik („Blaue Reihe"), VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1973 ff. (br., 5,— M bis 6,50 M).

Bisher liegen vor:

„Rote Reihe": Das Vorbild. Triptychon für Altsolo und Orchester nach Texten von Goethe; Dank euch, ihr Sowjetsoldaten. Für Chor und Orchester (J. R. Becher); Die Teppichweber von Kujan-Bulak. Kantate für Sopran und Orchester (B. Brecht); Lenin (Requiem) für Alt- und Bariton-Solo, Chor und Orchester (B. Brecht); Woodbury-Liederbüchlein für Frauen-Chor. Ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier: Heft 1 Anakreontische Fragmente und Hölderlin-Fragmente; Heft 2 Lieder nach Texten von Brecht; Heft 3 Wiegenlieder, Elegien, Balladen nach Brecht; Heft 4 Hollywood-Elegien, Sonette, Lieder; Heft 5 Lieder, Balladen, Chansons.

„Blaue Reihe": Variationen für Klavier (1940); Präludium und Fuge über B-A-C-H für Streichtrio, op. 46 (Studie über eine Zwölftonreihe).

Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik. Hrsg. von M. Grabs. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1973 (392 S., br., 2,50 M).

Die Einzelausgaben erscheinen ohne festes editorisches Programm. Sie sind unmittelbar für den praktischen, aktuellen Gebrauch gedacht und machen noch nicht edierte oder vergriffene Werke verfügbar. (Einige der Eislerschen Liedzyklen wie die „Anakreontischen Fragmente" oder die „Hölderlin-Fragmente" erscheinen hier sogar erstmals vollständig.) Diese Einzelausgaben dienen der auf der Tagesordnung stehenden Aneignung des „ganzen Eisler", die nicht auf die mühsam und zähflüssig vorwärtsgehende Gesamtausgabe warten kann. Der Aneignung nützt auch, daß bei den Werken mit Orchester (wie in Bd. I/18 der Gesammelten Werke und Lieder und Kantaten) gleich ein Klavierauszug als unterstes System der Partitur mit abgedruckt wird. (Von „Dank euch, ihr Sowjetsoldaten" „wurde neben der Partitur auch eine Chorpartitur mit unterlegtem Klavierauszug veröffentlicht".) Nur als Chorpartitur erschien das „Woodbury-Liederbüchlein"; in Partitur und Stimmen das Streichtrio über B-A-C-H.

Prinzipiell nützlich sind schließlich die einigen Heften beigefügten Kommentare. Wünschenswert wären sie für alle Hefte; verbesserungswürdig sind die schon vorhandenen, erforderlich wären genaue Informationen über die jeweiligen Stücke und ihren historischen Kontext oder, soweit dies (wie etwa beim Lenin-Requiem) schon geleistet ist, größere Ausführlichkeit. Modellhaft ist hier die Ausgabe des Streichtrios, die allerdings auf eine — ausführlich zitierte — Selbstanalyse Eislers zurückgreifen

konnte. — Gelegentlich fehlt es an philologischer Präzision, auf die es auch und gerade bei den Massenliedern ankommt. Abweichungen von den bekannten Standardfassungen wären zu begründen oder mindestens zu verzeichnen. Andererseits sollten gerade hier wenigstens die wichtigsten Umsingevarianten mit angegeben werden: die Edition könnte so eine schlechte Praxis korrigieren, und zugleich eine um die Dimension der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte erweiterte analytische Aneignung erleichtern. — Ein Ausdruck des großen Bedarfs ist, daß einige Hefte praktisch sofort nach ihrem Erscheinen vergriffen waren. Nachdrucke solcher Hefte sind laut Verlag vorgesehen; wo noch Kommentare fehlen, sollen sie nachgetragen und die vorhandenen verbessert werden.

Eine Art Gegenstück zu diesen Notenausgaben sind auf dem Gebiet der Textedition die „Materialien"; sie machen die wichtigsten Texte schon benutzbar, obwohl noch zwei Bände der kritischen Gesamtausgabe ausstehen.

„Materialien zu einer Dialektik der Musik" nannte Eisler eine Sammlung von Exzerpten und Notizen, die er um 1956 anlegte. Der Herausgeber des vorliegenden Buches übertrug diesen Titel auf seine Auswahl aus den sämtlichen Schriften Eislers. Diese Übertragung ist legitim, da bei Eisler kein zusammenhängendes theoretisches System formuliert wurde, sondern einzelne „Materialien" zu einer solchen Systematik in den verschiedensten Genres erscheinen. Die Aufgabe gegenwärtiger Wissenschaft (nicht nur der Musikwissenschaft) ist es, die oft umwegige Vielfalt von Theoriefragmenten und Anregungen zu einer materialistischen dialektischen Ästhetik ordnend aufzugreifen und theoretisch stringent weiterzutreiben. Grabs' „Vorbemerkungen" zu den „Materialien" sind ein Schritt in dieser Richtung. Versucht wird, die produktiv-widersprüchlichen Pole der dialektischen Musik- und Kunstauffassung Eislers zu bestimmen und in ihrem historischen Wandel zu verfolgen; damit verbunden ist eine knappe Skizzierung der Biographie und gesellschaftlicher Phänomene, auf die bezogen Eislers Denken und Handeln erst konkreter verstehbar werden. Grabs' Anmerkungsapparat zu den einzelnen Schriften ergänzt und präzisiert noch diese allgemeineren Darstellungen. Ein umfangreiches Personen- und Werkregister, das nicht auf schlichtes Verzeichnen beschränkt ist, informiert über das jeweils Registrierte.

Wie die Gesamtausgabe der Schriften ist auch diese Auswahl chronologisch geordnet. Es fehlen u. a. frühe Schriften Eislers (in denen noch nicht explizit marxistisch-leninistisch argumentiert wird) und fremdsprachige Beiträge, so auch die „Statements" für die Verhöre in den USA von 1947/48.

Was an Grundsätzlichem schon über die „Schriften" bis 1948 gesagt wurde, gilt ebenso für die „Materialien". Auffällig an den für die DDR produzierten Schriften ist die Tendenz zu einer Synthese der bisherigen theoretischen und praktischen Positionen, damit verbunden das Bemühen, im Dienste einer neuen Musikkultur einen möglichst umfassenden Rezipientenkreis zu erreichen.

Ein spezifisches Moment von Eislers Arbeit für die Sache des Sozialismus war immer der Kampf für die Überwindung von Analphabetismus und Dummheit nicht nur in der Musik. Gerade hier wurde sein „Witz",

die Fähigkeit, in knappsten Formulierungen Wesentliches oft sarkastisch zu enthüllen, zur wirksamen Waffe. Zu empfehlen ist die Lektüre der „Materialien" den agilen Künstlern und Theoretikern einer abstrakten „Avantgarde"; für sie gilt Eislers Begriff „Hans Dampf in allen Sackgassen" (332). Adorno-Adepten auf technischem Höchstniveau werden mit Spießbürgern verglichen, die, per Raumschiff auf den Mond gelangt, sich sofort nach dem nächsten Flaschenpostamt erkundigen (275). Bekämpfern volksfremder Dekadenz schließlich, nur zu oft als „Retouristen" agierend, wird drastisch vor Augen geführt, daß „volksnahe Dekadenz" (269/270) weitaus gefährlicher ist, mit der die kapitalistische Massenkultur operiert (und die auch in der DDR ein — bis heute — nicht bewältigtes Problem darstellt).

Dieser 538. Band von Reclams Universal-Bibliothek könnte ein äußerst wirksames Mittel im Kampf gegen ästhetische und kulturpolitische Dummheit werden; eine Voraussetzung dafür allerdings ist, daß der offensichtlich schon seit langem vergriffenen 1. Auflage rasch weitere folgen.

Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister (Berlin/West)

Bunge, Hans: F r a g e n S i e m e h r ü b e r B r e c h t. Hanns Eisler im Gespräch. Nachwort von Stephan Hermlin. Verlag Rogner & Bernhard, München 1970 (365 S., br., 15,— DM).

Dem Buch liegen die Tonbandaufzeichnungen von 14 Gesprächen zugrunde, die Hans Bunge mit Hanns Eisler in den Jahren 1958—62, bis kurz vor dessen Tod, führte. Bunge hat sie thematisch zu 20 Kapiteln geordnet, die in der vorliegenden Form mehrmals über den Rundfunk gesendet wurden. Herausgekommen ist ein spannendes Lehrbuch des dialektischen Denkens und Sagens, das an würdigen Gegenständen vorgemacht wird.

Das Wichtigste ist nach Eisler, die „Dummheit in der Musik" zu bekämpfen. Von diesem Thema läßt er nicht ab, kommt in einer Vielzahl von Variationen zu ihm zurück. Trotz einer virtuosen Fragetechnik ist es Bunge nur mit Mühe gelungen, Hanns Eisler eine Art Definition zu entlocken, was Dummheit in der Musik eigentlich sei.

In der Musik stecke Gesellschaftsordnung, meint Eisler. Die bürgerliche Musik sei gut für das Bürgertum gewesen, sie sei weniger gut, wenn nicht sogar schlecht, für den Sozialismus. Bei der „Dummheit in der Musik" handle es sich nicht um eine spezifisch musikalische Dummheit. „Für dumm halte ich, wenn das menschliche Denken hinter seiner Zeit, hinter seiner gesellschaftlichen Entwicklung zurückgeblieben ist" (45). Eisler erörtert, daß in der bürgerlichen Opern- und Konzertmusik Dummheiten aufbewahrt werden, die von den Angehörigen der bürgerlichen Gesellschaft längst liquidiert wurden. „Es ist der verdammte Proteus-Charakter der Musik, der zur Idiotie einladet" (49). Auch daher Eislers Interesse an der Verbindung der Musik mit ihrer Schwesterkunst, der Poesie, die ihr begriffliche Bestimmtheit zu verleihen vermag. „Selbstverständlich würde

kein Bankier Gefühle und Gedanken haben, wie sie in der Musik noch vorkommen. Oder ein Kommunist würde gewisse Gefühle und Gedanken nicht mehr haben, wie sie in der Musik vorkommen" (45). Die Ungleichzeitigkeit, die Eisler Dummheit nennt, sei im Sozialismus durch Musikerziehung zu überwinden. „Es ist völlig uninteressant, ob ein Herr im Frack die Neunte Symphonie von Beethoven so oder so dirigiert. Aber entscheidend ist, wie sechsjährige Kinder in Thale in Thüringen, in Mecklenburg in den kleinen Dörfern, in den LPG, musikalisch erzogen werden" (34).

Eisler redet sich in Hitze — Übertreibungen sind seine Methode, sich der Wahrheit zu nähern. Die Aufführung von Beethovens Neunter sei „Schwulst, Schwindel, Dreck" (278). Beethoven habe seine Symphonie für die Jakobiner geschrieben, für den Citoyen. Dieses „Durch Nacht zum Licht" sei überholt, so großartig es ist. „Bei Beethoven hat das einen Sinn gehabt, bei uns ist es billig wie Brombeeren" (50).

Der Rezensent geht da freilich nicht mit. Gibt es etwa zuwenig Nacht in der Welt, die von Fackeln erleuchtet zu werden verlangt? Auch im erkämpften Sozialismus hört das nicht auf, was wir Streben zum Licht zu nennen gewohnt sind.

Eisler wäre nicht der Marxist, der er ist, würde er nicht die Überspitztheiten seiner Paradoxe zurücknehmen. Wenig vorher, im gleichen Gespräch, verwahrt sich Eisler „*gegen* ein Verhalten (. . .) wie ‚durch Nacht zum Licht'". Er sei nicht dagegen, er halte das für völlig richtig (48). Er sei nur gegen die Routine, die den Triumph am Schluß unglaubwürdig mache.

Der Widerspruch löst sich auf — in Dialektik. „Man kann die Zukunft nicht undialektisch übergeben, ohne die Vergangenheit bewältigt zu haben" (142). Diesen Satz sagt er sich jeden Tag fünfmal, wenn er ein heroisches Stück komponiert. Ein echter gesellschaftlicher Auftrag zum Schreiben einer Symphonie bestehe heute nicht, „denn für diesen Auftrag müßte man eine enorme Masse von Zuhörern haben — ungefähr wie Beethoven sie hatte" (143).

Im Gleichschritt mit Brecht erhebt Eisler den höchsten Kulturanspruch für den Sozialismus, einen noch höheren für den Kommunismus. Was ihm da aus dem Radio, das Ohr beleidigend, heraustönt, sei „schäbige Lebensfreude, in Walzerform meistens" (49). In den Konzertsälen die sogenannten bedeutenden symphonischen Werke, eine Art „tiefsinniger Schwulst" (Brecht: „Das ist wie ein Mann, der Knödel nicht verdauen kann oder wie Bauchgrimmen"). „Das alles hat an sich keine echte Funktion mehr" (49).

Eislers grundsätzliche Stellung zur Musik: er ist für jede Methode, die die Musik so herrichten kann, daß sie Vernunft aussagt, statt Dummheit. Seit seiner Jugend quäle ihn das Abseitsstehen, das Weghören der Musik von unseren eigentlichen gesellschaftlichen Zuständen. Eislers Lehrer, Arnold Schönberg, habe gesagt, er könne auch ohne Hörer auskommen. Wenn man das als bürgerliche Dekadenz abtue, so weigere sich Eisler, aus der Dekadenz die großen Begabungen wegzustreichen. Ebensowenig können wir jedem Menschen, der mit der Klasse aufsteigt, gleich einen Schein für Genie überreichen. Man müsse historisch denken, aber zugleich neues probieren. Eisler ist wie Brecht für das Experiment, daher nicht grund-

sätzlich gegen die serielle Musik. Man könne gegen die Methoden der elektronischen, abstrakten, seriellen Musik nur kämpfen, wenn man zugleich den Schmutz mitbekämpft, „den allgemeinen dreckigen Schmutz, der aus allen West- und Oströhren fließt" (45).

Im Kommunismus werde Kultur und Volk zur Deckung gebracht, „Homer so populär werden wie heute die BZ" (240). Nicht etwa, weil Homer zeitbezogen gelesen werden, sondern weil es Menschen geben wird, denen der dialektische Materialismus in Fleisch und Blut gegangen ist. „Der schaut auf eine Blume und findet sie schön und findet auch noch was anderes dabei ... das ist so, wie wenn Sie Kaffee trinken oder spazierengehen" (122). Die Empfindung werde auch im Sozialismus nicht abgeschafft, im Gegenteil: „der Herbst blüht mir viel prächtiger wie für den Metaphysiker und bekommt erst seinen eigenen Sinn" (123).

Eislers Ansprüche sind nicht leicht zu befriedigen. Er liest Hegel als Eisenbahn-Lektüre. Immer wieder Hegels „Ästhetik", die Frage nach dem Grund eines „So ist es". Warum wird getrauert und was ist verlorengegangen?

War Brecht Marxist? Eine scholastische Frage. „Wissen Sie, sagte ich zu den Studenten, ich, im Unterschied zu meinen Freunden, lese Brecht nicht, weil er ein Marxist ist, ich denke gar nicht daran. Denn da lese ich Marx... Ich lese Brecht, weil er schön ist" (96). Trotz dieses Bonmots erläutert Eisler sehr genau, in welcher Weise Brecht Marxist-Leninist ist. „Das Wesentliche an Brecht ist, daß er die Methode Marx' und Engels auf einem Gebiet bewußt angewandt hat, auf dem sie noch nie angewendet wurde, nämlich auf dem Gebiet des Theaters und auch der Poesie: Die Methode der materialistischen Dialektik" (96). Brecht sei ein „Bolschwik ohne Parteibuch" gewesen wie Majakowski oder Eisenstein. Brecht habe einen plebejischen Realismus eingeführt, wie er in der deutschen Literatur nicht da war. „Marxist nennen sich viele Leute, das bedeutet heute nichts ... wir sind, wenn wir von Brecht reden, in einer Kampfposition, vor allem in den kapitalistischen Ländern... Sie müssen den Brecht schlucken, und wir erlauben ihnen nur, daß er geschluckt wird mit all den Stacheln drin" (98).

Brechts Dialektik sei kein von Philosophen ausgedachtes, sondern ein volkstümliches Verhalten. „Dialektik ist das Volkstümlichste, was es überhaupt gibt"; Dialektik ist überall, „nur wissen's die Leute nicht. Sie kochen zwar ein Ei, aber sie haben nie untersucht, wieso das so wird" (153). Brecht aber habe genau nachgedacht und hatte die große Anregung des Volkstümlichen. „Das wäre alles völlig wertlos, wenn hier nicht ein originaldichterisches Genie eben da wäre. — Sonst machen wir aus dem Brecht einen marxistischen Popanz — und das ist völlig uninteressant" (153/54).

Bunges Gesprächspartner, der so strenge Anforderungen an die Rezeption von Kultur stellt („man muß sie den Leuten beim Mund hereinstopfen"), warnt eindringlich davor, das Ästhetische zu unterschätzen. „Wir Marxisten benehmen uns oft wie Barbaren, nicht unähnlich wie unsere Väter, die Jakobiner" (85). Überpolitisierung in der Kunst führe zur Barbarei in der Ästhetik. „Wir haben so große Vorzüge als Kommunisten und Sozialisten, daß es nicht notwendig ist, jeden Dreck zu politi-

sieren und ihn abzumessen, ob er unserer Weltanschauung entspricht. Das ist einfach Schwachsinn" (39).

Man könne auch nicht immer optimistische Lieder schreiben; das wäre erstens furchtbar langweilig und zweitens stimme es auch nicht. Man müsse in den konkreten Situationen das Auf und Ab beschreiben, besingen und referieren. „In der Ästhetik ist allein falsch und richtig — wenn man die Höhe Brechts hat — nicht mehr die einzige Kategorie" (107). Das sei ein kolossal komplizierter Prozeß. „Die alten Schwierigkeiten haben wir jetzt überwunden — jetzt sehe ich fröhlich die neuen Schwierigkeiten voraus" (271). Eisler warnt vor Unduldsamkeit in ästhetischen Dingen. Sie führe zum Barbarismus. „Bei uns gibt es nur eine kritische Loyalität, eine andere wäre völlig sinnlos" (108).

Der Schriftsteller und der Musiker, dreißig Jahre Tauschverkehr in Produktivität, die von Anfang bis Ende auf einen Grundton gestimmt ist: „irgendwas machen, das nützlich ist, das man abliefern kann" (294). Die größte Idee, die Eisler von der Arbeiterbewegung gelernt hat, ist ihm der Begriff des Ablieferns, des Boten, der läuft und noch eine Botschaft zu bringen hat. Das wollten sie beide, Brecht und Eisler, etwas Neues bringen, aus dem Zurückschauen für das Vorwärtsschauen lernen. Die Gefahr: „da wir etwas ganz Neues wollen und für was Neues kämpfen —, daß wir das Alte vergessen, das Alte, Kritische, von dem wir wissen" (277).

In einem Vorwort informiert Hans Bunge über die Entstehung der Gespräche, und in einem Nachwort leuchtet Stephan Hermlin mit poetischer Taschenlampe in die Welt Hanns Eislers. Eine Bilddokumentation, ein Werkverzeichnis und biografische Notizen ergänzen den Text.

Bruno Frei (Wien)

Notowicz, Nathan: „W i r r e d e n h i e r n i c h t v o n N a p o l e o n. W i r r e d e n v o n I h n e n!" Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. Übertragen und hrsg. von Jürgen Elsner. Verlag Neue Musik, Berlin/DDR 1971 (Mit Abb. und Notenbeispielen, 251 S., Ln., 12,80 M).

Hans Bunge hat in seinen Gespräche-Band ein ganzes Kapitel über Schönberg aufgenommen, an dessen Ende es heißt: „Wenn Sie mich schon so fragen, will ich auch für meinen Freund Notowicz etwas abfallen lassen. Gehen wir zu Brecht zurück." Notowicz, dem Sekretär des Komponistenverbandes, waren also die musikalischen Fragen zugedacht. Aus seiner primären Intention, Material für eine Eisler-Biographie zu sammeln, sind manche Passagen zu erklären, die eher Fakten aufreihen, als logisch-stringent zu argumentieren. Ausgangspunkt war der Unterricht bei Arnold Schönberg. — Teile aus seinen fünf Gesprächen von 1958 hat Notowicz bereits in seinem Aufsatz „Eisler und Schönberg" verwendet; ein Abschnitt daraus ist unter dem Titel „Über handwerkliches Können und Höhe der Musik" auf der Schallplatte „Hanns Eisler. Klingende Dokumente I" (Nova 885 039) erschienen. Das beigefügte Gespräch mit Hanns' Bruder Gerhart Eisler (1965) macht deutlich, wie bestimmte Voraussetzungen in

der sozialen Lage der Familie die Entscheidungen an späteren Schaltstellen — etwa in dem von der Schönbergschule schroff abweichenden Verhalten zur Oktoberrevolution — mitbestimmten.

Bunge ließ Eisler für sich sprechen und schickte lediglich eine Einleitung von drei Seiten voraus. Elsners Vorwort ist demgegenüber weitaus umfangreicher und verdient eine eingehendere Betrachtung. Bei der Darstellung der politischen Position Eislers will Elsner präventiv Versuche widerlegen, die Gespräche „für reaktionäre Zwecke auszuschlachten" (23) — Versuche, die etwa mit dem Argument operieren, Eisler „sei für den Sozialismus, aber nicht für die Deutsche Demokratische Republik eingetreten" (13); er empfiehlt „Kenntnis des Gesamtzusammenhangs" (12) und hebt am „ganze(n) Eisler" „die Allgegenwart seiner prinzipiellen Schaffensmotivation" (23) hervor. Tatsächlich können auch subtile normalbürgerliche Gegner des Staates, der für die offizielle BRD-Propaganda lange keiner war, und „linke", für die er kein sozialistischer ist, kaum die Eislersche Position „kritischer Loyalität" auch in diesem Buch leugnen: in der DDR hatte Eisler nicht nur seinen Hauptwohnsitz, sie war auch sein Staat. Er war „ein Komponist, der wirklich unserer Sache dienen will, oder sich mit unserer Sache identifiziert, was noch viel besser wie dienen ist, dessen eigene Sache die Sache des Sozialismus ist" (173). Teilmoment solcher Haltung ist auch das — produktive — Offenbleiben mancher Probleme — wie etwa bei der Diskussion der „Maßnahme" (190 f.).

Wenn Eisler in den Gesprächen besonders die Verdienste Schönbergs betont, so hebt Elsner um so deutlicher das grundsätzlich Neue hervor, das Eisler von Schönberg unterscheidet. Ausgehend von eigenen Untersuchungen zur Entwicklung Eislers in den 20er Jahren stellt er die Wendung zum Marxismus im Jahr 1925, die ein Jahr später zum Bruch mit Schönberg führte, in den Vordergrund. Dabei bezieht er zu einseitig Position gegen Eislers Schilderung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses und kommt zu dem Urteil, daß für Eisler „die Aufspürung neuen Materials usw. als legitime schöpferische Leistung des Komponisten (. . .) eigentlich gegenstandslos werden konnte" (17). Damit steht er auch im Gegensatz etwa zu Günter Mayer. Zu Recht hebt Elsner hervor, daß „die Neuorientierung, Präzisierung und Klärung der politischen, weltanschaulichen und ästhetischen Aspekte künstlerischen Verhaltens und Schaffens notwendig vor der Neubestimmung und Neuformierung der ‚Kompositionsmanier'" (18) begannen, schwächt aber diese These durch Einschränkung auf „unter den Bedingungen der künstlerischen Herkunft Eislers" (18) unnötig ab: Sie gilt in Wirklichkeit für Komponisten bürgerlicher wie proletarischer Herkunft. Denn weil sozialistische Kunst „Bewußtheit" — Kenntnis und bewußte Gestaltung der gesellschaftlichen Prozesse — wesentlich voraussetzt, und ebenso bewußte organisatorische Verbindung mit der revolutionären Arbeiterbewegung, gibt es keine spontan, naturwüchsig sozialistische Kunst; der genetische wie logische Primat der politisch-ideologischen Orientierung ist also ein allgemeiner Sachverhalt, der keiner besondern Rechtfertigung bei Eisler bedarf.

Hauptthemen der Gespräche sind „die vernichtende Kritik des bürgerlichen Musikbetriebes und seiner Auswirkungen, die sachkundig-kritische,

aber gerechte Einschätzung der Stellung und Leistung seiner bürgerlichen Kollegen, allen voran die umfangreichen und interessanten Bemerkungen über historische Verdienste und Schwächen seines großen Lehrers Schönberg, das großartige Verständnis der Tradition, die Integration anderer Künste in die universal gerichtete Kunstbetrachtung, die Erörterung zeitgenössischer Probleme der Kunstproduktion wie Fragen des Handwerks, der Funktion, der historischen Konkretheit, der Gestaltungsmittel und nicht zuletzt die in jeder Fragestellung zutage tretende Entscheidung und Parteinahme für den Aufbau der sozialistischen Musikkultur" (21). Großen Raum nimmt eine ausführliche Analyse von Beethovens 32 Klaviervariationen in c-moll ein; von vergleichsweise geringem Informationsgehalt für den primär an Eisler interessierten Leser, zeigt sie doch, wie vergnüglich auch das musikalische Handwerk sein kann. Ohne dies Handwerk kann es für Eisler keine „haltbare" und eindringlich wirksame Musik geben: „merkwürdigerweise nur Dinge, die auf diesem enormen technischen, handwerklichen Können stehen wie bei Beethoven, sind große Musik geblieben. (. . .) Hingegen, wenn ein Mensch Kunstwirkungen anstreben will, wie zum Beispiel großen Ernst und große Strenge (. . .) und er will es mit niedrigen Kunstmitteln machen, plötzlich kommt dann der große Ernst selbstverständlich auch gar nicht raus, was seltsam ist" (169). „Deswegen rührt mich oft die Naivität von Kollegen, wenn sie unsere Ideen, den Sozialismus in einer Weise ausdrücken, wo man früher den Einzug des Königs nach einer gewonnenen Schlacht ausgedrückt hat" (172). Von proletkultistischen Tendenzen — „diese Büßer in härenen Gewändern, die noch einmal Arbeiterlieder im Stile von 1928 komponieren wollen" — hält Eisler freilich auch nicht viel; sie seien „mehr eine Sache der musikalischen Armut" (172).

Im eng faktischen Sinn ist nur einiges neu in den Gesprächen: so etwa die explizit geäußerte Abneigung gegen Gustav Mahler (36 f.), die Schilderung des ersten Zusammentreffens mit Brecht (181 f.) und aufschlußreiche Varianten der Stellungnahme zu Prousts Verteidigung der schlechten Musik (56 f.) oder zu den Funktionen von Musik nach „Me-ti"(55 f.). Einige Fehler hat Elsner — die wissenschaftlich-akribische Beschreibung der Transskriptionsweise im Vorwort verrät den Musikethnologen — in einem kleinen Anmerkungsapparat korrigiert. Ein Register, obwohl etwas pedantisch und ohne klare Kriterien angelegt, macht den Band doch zum Nachschlagen verwendbar. Die biographischen Daten des Buches sind bei Klemm und in verschiedenen Aufsätzen inzwischen schon weitgehend berücksichtigt. Aber trotz der im Vergleich zu den Bunge-Gesprächen geringeren gedanklichen Brillanz und der durchweg eher kurzgliedrigen Argumentationen lohnt die Lektüre des Buches nicht nur des Was, sondern auch des Wie von Eislers Gedankengängen wegen. Zur grundsätzlichen Information über das Denken Eislers sei zunächst die Lektüre der Bunge-Gespräche empfohlen; da das Musikalische dort aber oft nur in Andeutungen angesprochen wird, sind die Notowicz-Gespräche hierin eine notwendige Ergänzung.

Albrecht Dümling und Hanns-Werner Heister (Berlin/West)

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Musik zwischen Engagement und Kunst. Studien zur Wertungsforschung, Heft 3. Graz 1972 (115 S., br., 13,— DM).

Das Grazer „Musikprotokoll" im Rahmen des Steirischen Herbstes 1971 war ein wichtiger Schritt zur westlichen Eisler-Rezeption. In zwei Konzerten, davon das wichtigere bezeichnenderweise an einem entlegenen Ort, wurden Werke wie die „Kriegsfibel", die „Ernsten Gesänge", die Fünf Orchesterstücke von 1938 und die „Zeitungsausschnitte" aufgeführt; außerdem fand ein Symposium „Musik und Realismus" statt, auf dem Carl Dahlhaus, Ulrich Dibelius, Clytus Gottwald, Hans-Klaus Jungheinrich, Wolfgang Sandner, Rudolf Stephan und Wilhelm Zobl sprachen. Ihre Beiträge, vermehrt um zwei bei anderer Gelegenheit in Graz vorgetragene (O. Kolleritsch „Musik zwischen Engagement und Kunst" und Hans Mayer „Vom Altern der Literaten und der Literatur"), liegen hier gedruckt vor.

Otto Kolleritsch, als Nachfolger von Harald Kaufmann Leiter des Grazer Instituts für Wertungsforschung, setzte den Titel seines Referats über den ganzen Band, um in dieser falschen Alternative das Thema „Musik und Realismus" vermeintlich zu präzisieren. Obwohl sich in diesem wohl erst nach dem Symposium geschriebenen Beitrag die Meinung des Autors nur schwer von bloß Referiertem unterscheiden läßt, scheint sie in folgendem Werturteil (der Gegenbegriff wäre, nach Max Weber, das Sachurteil) zu bestehen: die Musik Eislers ist weder „engagiert" im Sinne Adornos, noch politisch wirksam oder gar als Kunst ernstzunehmen. Denn es kann nicht sein, was nicht sein darf: eine Verbindung von subjektivem Engagement, politischer Wirksamkeit und Kunstcharakter in der Musik. Luigi Nonos Kritik an Schostakowitsch und Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen" — wir wissen, was Mann später selbst davon hielt — werden ohne viel Aufhebens auf Eisler übertragen: „Das ist sozialistischer Realismus im üblen Sinne — alte Formen, die man mit neuen Inhalten zu füllen versucht, falsch verstandene Volkstümlichkeit... Tenorarie mit Blechunterstützung unisono." Schnell schließt der Wertungsforscher die Akten über dem „Fall Eisler": „Die Verwirklichung seines sozialpolitischen (!) Konzepts, sein Versuch, verändernd auf die bestehende Gesellschaft einzuwirken, wurde gerade von seiner Musik her weniger intensivert als außer Kraft gesetzt" (94). Positive Beispiele einer engagierten Musik seien Werke von Dallapiccola und Nono, die allerdings politisch „völlig wirkungslos" (98) seien.

Kolleritsch bezieht Thesen, die *Carl Dahlhaus* vorsichtig abwägend als Problem der Musik allgemein formuliert hatte, explizit auf Eislers Werk. Der Beitrag Dahlhaus', „Thesen zur engagierten Musik", später wiederholt in Musikzeitschriften abgedruckt, hat bei aller qualitativen Differenz mit dem Kolleritschs immerhin gemein, daß er vermeidet, näher auf Eislers Werk einzugehen. Die Zurückhaltung mag bei Kolleritsch noch begründet gewesen sein mit mangelnder Werkkenntnis, bei Dahlhaus gilt dies sicher nicht. Die gleiche Zurückhaltung übte Dahlhaus bei der Rezension des Eisler-Bändchens „Materialien zu einer Dialektik der Musik" (dem in der „Neuen Zürcher Zeitung" immerhin eine ganze Seite gewidmet wurde).

Seine Rezension (in: „Melos/Neue Zeitschrift für Musik" 1975, 1, S. 67) sei ihrer Kürze wegen hier vollständig zitiert: „Hanns Eisler ist zur musiktheoretischen Berufungsinstanz der Neuen Linken in der Bundesrepublik geworden, und es wäre sinnwidrig, seine Schriften zu rezensieren, ohne von der Funktion zu sprechen, die sie erfüllen. Außerdem müßte die ‚Dialektik der Musik', die Eisler vorschwebte, zu der er lediglich Skizzen und Fragmente entwarf, überhaupt erst konstruiert werden, bevor eine Auseinandersetzung mit dem Theoretiker Eisler beginnen kann, die sich nicht im Streit über Schlagworte und taktische Formeln erschöpft. Der Rezensent muß also resignieren." Eine solche „Resignation" ist von der Sache her zu bedauern. Sie sollte aber nicht zur Resignation, zum Verzicht auf sachliche Auseinandersetzung mit Dahlhaus' Thesen von Seiten der „Neuen Linken" führen. Denn es wäre der Sache wenig gedient, wollte man auf eine Auseinandersetzung mit dem Theoretiker Dahlhaus deshalb verzichten, weil auch er zu einer musiktheoretischen Berufungsinstanz geworden ist. (Die Zensur, die an Konrad Böhmers in Darmstadt 1974 gehaltener Dahlhaus-Kritik geübt wurde — vgl. Fred K. Prieberg, Kunst — bedingt frei, in: Frankfurter Rundschau, 25. 4. 1975 —, dürfte nicht als Argument in dieser Richtung, als grundsätzliches Ablehnen und Abblocken jeglicher Kritik mißverstanden werden.) Es ist deshalb zu hoffen, daß mit dem Aufsatz von Friedrich Tomberg in diesem Heft eine sinnvolle Diskussion eingeleitet werden kann, die „sich nicht im Streit über Schlagworte und taktische Formeln erschöpft.

Der Beitrag des FU-Ordinarius für Musikwissenschaft *Rudolf Stephan* „Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik" hat den Vorzug der Konkretheit und verdiente wie der Dahlhaus' eine ausführlichere Betrachtung. Kritisch zu betrachten wäre vor allem die Relation zwischen den ästhetisch-geschichtsphilosophischen Ausführungen zu Beginn und der folgenden Eisler-Kritik, zwischen der Ableitung der Wertungskriterien und ihrer Anwendung. Wird doch die Erkenntnis, daß heute jedes Werk der Kunst zu verstehen sei „als Dokument einer kritischen Diagnose der aktuellen Geschichtswirklichkeit, deren Bestimmtheit vorschreibt, was es als bestimmte Negation zu leisten hat" (55), später nicht erkennbar berücksichtigt und im Schlußsatz, im Ausspielen des Kunstwerts gegen den Aktualitätswert, sogar direkt zurückgenommen. Stephans Skeptizismus gegenüber ästhetischen Normen gilt auch den geschichtsphilosophischen: „Die heute gültigen Kunstwerke, die keine mehr sein wollen, möchten nur Stufen einer Entwicklung darstellen; ein Verdienst könnte indessen darin nur gesehen werden, wenn man wüßte, wohin der Weg geht" (56). Da die repressive Toleranz der bürgerlichen Gesellschaft Protest oder Verweigerung in der Kunst ohnehin absorbierte, ist nach Stephan die engagierte Kunst auch politisch fast funktionslos. Differenzierte Darstellung musikalischer Sachverhalte ist mit einer eher groben musiksoziologisch-wirkungsästhetischen Einschätzung verbunden; Eisler wird weithin als neoklassizistischer Gebrauchsmusik-Komponist gesehen, dessen Werk eben wegen seiner Orientierung am Publikum heute zum Teil veraltet sei. (Diesen *Gebrauchscharakter* wiederum erklärt Stephan nicht politisch, sondern, ähnlich wie Dahlhaus mit Max Frisch in bezug auf Brecht argumentierte, als Mittel zur Lösung ästhetischer Probleme, als *werkimmanente* Kategorie.) Grob resümiert,

betrachtet er, der Schönbergianer, der seine theoretische Nähe zu Adorno nie leugnen mochte, Hanns Eisler als Epigonen im doppelten Sinne: musikalisch als vor allem in der Zwölftontechnik unvollkommenen Schönberg-Adepten — in der Auseinandersetzung mit der DDR-Kulturpolitik wird der Zwölftonaspekt bei Eisler allerdings wieder positiv hervorgekehrt — und theoretisch als einen Adorno-Jünger, der auf dessen veraltetem Erkenntnisstand von 1940 verharrt sei.

Repräsentierten Dahlhaus und Stephan in Graz die etablierte Musikwissenschaft, so Jungheinrich und Zobl die musikpublizistische Linke, über die *Siegfried Borris,* langjähriger Präsident des Deutschen Musikrats, in seiner Rezension der „Materialien zu einer Dialektik der Musik" (Musik und Bildung, 1975, H. 1, S. 41 f.) schreibt: „Dem fortschrittlichen Musikologen ist Eisler seit längerem kein Geheimtip mehr für einen Ausweg aus der Klemme, in die das hybride Sektierertum der Schönbergnachfolge geführt hatte. Denn nicht um einen Sprung in etwas total Abseitiges geht es, sondern um eine kritische Distanzierung von Illusionen durch Erkennen der gesellschaftlichen Implikationen des musikalischen Schaffens."

Der Beitrag *Wilhelm Zobls* „Kritik der westlichen Avantgarde und ihrer ökonomischen Widersprüche — ausgehend von Hanns Eislers Überlegungen", ein Versuch, diese Implikationen zu erkennen, hat bei einem betroffenen Avantgardisten starken Widerspruch gefunden: Clytus Gottwald protestierte nicht ganz zu Unrecht gegen den Satz, daß „ein Sieg der Arbeiterklasse in Deutschland ... zweifellos auch Schönbergs musikalische Reformen, zusammen mit dem sonstigen Überbau, liquidiert" hätte. Der Aufsatz, der zum Teil vom Autor mittlerweile selbst revidierte Ansichten enthält, mündet in die Aufforderung an die Komponisten, „ihre Stellung im Produktionsprozeß und ihre Funktion in der kapitalistischen Gesellschaft zu reflektieren... Die nächste Stufe wäre dann die Forderung nach echter Mitbestimmung an den für sie nötigen Produktionsmitteln".

Hans-Klaus Jungheinrich, der sich als Musikkritiker der „Frankfurter Rundschau" schon früh in der BRD publizistisch aktiv für Eisler eingesetzt hat, liefert mit seinem Referat „Musik und Realismus — einige Aspekte bei Hanns Eisler" den konkretesten Beitrag zum Symposiumsthema. Jungheinrich belegt sein Plädoyer für einen flexiblen Realismusbegriff mit Eisler- und Benjamin-Zitaten. Die neuerlich verstärkte Einbeziehung der Rezeptionsästhetik in die nur zu lange vom Standpunkt des Produzenten geführte Widerspiegelungsdebatte dürfte in seinem — und Eislers — Sinn liegen. Neben einem Resümee der westdeutschen Eisler-Rezeption zeigt Jungheinrich Perspektiven für politische Musik heute auf, die tatsächlich in unterschiedlichster Weise an Eisler anknüpft (vgl. Nicolaus A. Huber, Niels-F. Hoffmann, Luca Lombardi, H. Fladt, W. Zobl u. a.) und setzt sich nicht zuletzt schon mit Dahlhaus' Thesen auseinander.

Das Bändchen stellt eines der frühesten und repräsentativsten Dokumente westlicher Eisler-Rezeption dar und lohnt deshalb die Auseinandersetzung.

Albrecht Dümling (Berlin/West)

VI. Bibliographie und kommentierte Diskographie

Albrecht Dümling

Rezension der Eisler-Bibliographien

Mit einem bibliographischen Anhang

1. **Notowicz, Nathan u. Jürgen Elsner:** Hanns Eisler Quellennachweise. Herausgegeben im Auftrag des Hanns-Eisler-Archives bei der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1965 (174 S., 8,20 M).
2. **Klemm, Eberhardt:** Hanns Eisler, 1898—1962, Kulturbund der DDR 1973. Enthält: Vorbemerkung, Leben und Werk, Biographische Angaben, Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen, Chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Schriften, Aufsätze, Essays und Reden, Bibliographie der deutschsprachigen Arbeiten über Hanns Eisler, Schallplatten (Langspielplatten) mit Werken von Hanns Eisler, Tonfilme mit der Musik von Hanns Eisler (115 S., 2,80 M).
3. **Klemm, Eberhardt:** Hanns Eisler — für Sie porträtiert. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1973 (84 Seiten mit 44 Bildtafeln, 7,80 M).

Werkverzeichnisse

Im allgemeinen ist bei aller Skepsis gegen die Veröffentlichungen der Musikwissenschaft ihre Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet der Lexika und Werkverzeichnisse bisher kaum angezweifelt worden. Da solche Projekte aber langwierig sind, ist es nicht verwunderlich, daß die Werke des 1962 verstorbenen Eisler, die oft durch ebensoviele Länder wanderten wie dieser, noch nicht voll erfaßt sind. — 1965 unternahm es Nathan Notowicz, der 1968 verstorbene Sekretär des DDR-Komponistenverbandes, in den „Hanns Eisler Quellennachweisen" ein Verzeichnis der Kompositionen seines alten Freundes herauszugeben. Er hatte bereits 1958 im Hanns-Eisler-Sonderheft der DDR-Zeitschrift „Musik und Gesellschaft" (1958/Heft 6) ein nach Gattungen und Besetzungen geordnetes *systematisches* Werkverzeichnis vorläufig veröffentlicht — das in leicht erweiterter Form auch in die Eisler-Monografie von Heinz A. Brockhaus übernommen wurde —, in dem aber nicht nur die Werke aus Eislers letzten vier Lebensjahren, sondern auch die inzwischen aufgefundenen Jugendwerke sowie andere verstreute Kompositionen fehlen. Die Reihenfolge innerhalb der Werkgruppen entspricht der chronologischen Abfolge der Kompositionen, jedoch fehlen die Entstehungsdaten. Zu Vladimir Pozner hatte Eisler einmal gesagt: „Wenn ein Mensch sein Leben damit verbringt, Trios und Quartette zu komponieren, nur Kammermusik, so ist er kein sozialistischer Realist. Um einer zu sein, muß er alle Genres beherrschen, keins darf beiseite gelassen werden." (Sinn und Form-Sonderheft Eisler, S. 168.) Eisler hat diese

Bedingung erfüllt; das Werkverzeichnis enthält eine große Vielfalt von Gattungen: 8 Kompositionen für Solo, Chor und Orchester (darunter die Deutsche Sinfonie und das Lenin-Requiem), 48 Werke für Sologesang und kleines Orchester (u. a. Solidaritätslied, Heimlicher Aufmarsch, 36 Chansons nach Tucholsky), 14 Kammerkantaten und 211 Lieder für Gesang und Klavier (nach Texten von Brecht, Klabund, Mörike, Goethe, Pascal, Eichendorff, Kraus, Becher, Hermlin, Shakespeare, Heine, Hölderlin etc.). Da Eisler einmal von etwa 600 Liedern sprach, was ihn zum fruchtbarsten Kunstlied-Komponisten nach Schubert macht, dürften auf diesem Gebiet die wichtigsten Ergänzungen und Entdeckungen zu erwarten sein. Vor allem aus der Weimarer Republik stammen die 13 Kompositionen für chor a cappella (u. a „Bauernrevolution", „Auf den Straßen zu singen"). Vokalkompositionen überwiegen eindeutig in Eislers Schaffen — ein Grund dafür liegt in der größeren semantischen Eindeutigkeit —, doch liegen an Instrumentalwerken 15 Orchesterstücke (vor allem Film-Suiten) und 19 Opera aus dem Bereich der Kammermusik vor (die Besetzung reicht von der Solosonate bis zum Nonett), die vor allem aus der Exilzeit stammen. Der Gattung der Filmmusik, von Komponisten von Rang leider meist vernachlässigt, sind 39 Werke zuzurechnen; sie entstanden in Zusammenarbeit mit den Filmregisseuren Granowski, Victor Trivas, Slatan Dudow, Joris Ivens, Jean Feyder, Grune, Losey, Fritz Lang, Odets, Jean Renoir, Felsenstein, Cavalcanti, Alain Resnais u. a. zu Filmen wie „Niemandsland", „Kuhle Wampe", „400 Millionen", aber auch zu Brotarbeiten wie dem Industriefilm „Pete Roleum and his cousins". Eine etwa gleich große Zahl von Bühnenmusiken reicht von der Arbeiterrevue „Hallo, Kollege Jungarbeiter!" unter Vallentin 1927 bis zur Warschauer Inszenierung des „Schweyk im 2. Weltkrieg" von 1957.

Die systematische Anordnung des Werkverzeichnisses durch Notowicz war zunächst für die musikalische Praxis besonders wichtig, da die erste Ausgabe der Eislerschen Kompositionen auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten zunächst noch unsystematisch angelegt war. („Die Akademie der Künste schlug Eisler vor, seine Gesänge übersichtlich in Lieder, Kantaten, Chöre usw. einzuteilen. Er stellte sie auf andere Art zusammen, kunstvoller. Es schien ihm unwichtig, wie dies oder jenes Werk zu finden war, wichtig, daß es viel zu entdecken gab." Aus dem Vorwort zu Eisler, Lieder und Kantaten.)

Im Hanns-Eisler-Band des Kulturbundes der DDR legte Eberhardt Klemm 1973 erstmalig ein *historisch-chronologisches* Werkverzeichnis vor, ein Zeichen der neu-belebten Eisler-Rezeption in der DDR anläßlich seines 75. Geburtstages. „In diesem Verzeichnis wird zum ersten Mal versucht, die Kompositionen Hanns Eislers chronologisch zu ordnen. Der Versuch stieß auf beträchtliche Schwierigkeiten: Viele Werke sind undatiert, und in den noch vom Komponisten besorgten Druckausgaben ist mancher Irrtum enthalten. Einige im vorgegebenen Verzeichnis angegebene Jahresdaten sind daher mit einem Fragezeichen zu versehen (z. B. sind die Heine-Chöre op. 10 nicht 1926, sondern 1925 entstanden, wie der Rezensent dem Manuskript in Wien entnahm. AD). Einschränkend muß gesagt werden, daß es im Rahmen dieser Broschüre nicht möglich war, alle Werke zu erfassen. Das gilt insbesonders für eine Reihe von Liedern" (E. Klemm).

Eine chronologisch durchlaufende Opuszählung liegt nur bis opus 51 (1936) vor. Einige Werke, so die opera 12, 36, 49, konnten noch nicht aufgefunden werden. (Auffallend ist die Neigung Eislers, wie übrigens auch Schönbergs, runde Opuszahlen für größere Werke aufzusparen: so op. 20 „Die Maßnahme", op. 25 „Die Mutter", op. 45 „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe", op. 50 „Deutsche Sinfonie", op. 70 „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben", op. 75 Streichquartett.) Das verdienstvolle Verzeichnis wird ergänzt durch Angabe des jeweiligen Musikverlages. — Eine etwas weniger ausführliche Fassung des historisch-chronologischen Werkverzeichnisses — bei Werkgruppen innerhalb einer Opuszahl werden meist nur die Haupttitel angeführt — ist in dem Bändchen „Hanns Eisler — für Sie porträtiert" enthalten. Zu hoffen bleibt, daß möglichst bald im Rahmen der Eisler-Gesamtausgabe als Resultat der intensivierten Eisler-Forschung in der DDR ein vollständiges Werkverzeichnis erscheint.

Verzeichnis der Schriften Eislers

Hauptquelle ist die „Annotierte Bibliographie der dokumentierten verbalen Äußerungen Hanns Eislers" von Nathan Notowicz und Jürgen Elsner im „Quellennachweis". „In die Bibliographie wurden aufgenommen — publiziert oder nicht publiziert — Artikel, Aufsätze, offene Briefe, Bemerkungen zu Kompositionen, Presseäußerungen und -erklärungen sowie Vorträge, Interviews, Gespräche und Diskussionen, soweit sie dokumentarisch festgehalten sind (Wiedergabe in der Presse, Protokolle, Stenogramme, Tonbandaufnahmen und -transkriptionen), ferner Gedichte in literarischer Eigenexistenz und nicht vertonte Textunterlagen. Von der Korrespondenz Eislers wurde nur erfaßt, was publiziert ist oder öffentlich zugänglich in Archiven liegt bzw. in Publikationen ... zitiert oder angeführt wird." (Quellennachweis S. 37/38) Berichte fremder Autoren über Gespräche oder Vorträge Eislers wurden aufgeführt, wenn die Eisler-Zitate nicht allzu kurz oder bereits anderweitig publiziert sind. Die Titelangaben werden meist ergänzt durch stichwortartige Inhaltsangaben oder Querverweise. Die dokumentierten verbalen Äußerungen Eislers sind zum größten Teil im Hanns-Eisler-Archiv (Berlin-DDR, Wilhelm-Pieck-Str. 49) gesammelt und sind zum Teil schon im Reclam-Band „Materialien zu einer Dialektik der Musik" sowie den Schriften „Musik und Politik" der Gesamtausgabe (vgl. die Rezensionen S. 278 u. 281 in diesem Band) ediert. Zu erwarten sind Erweiterungen des Verzeichnisses sowie der Bestände, sobald die Korrespondenz Eislers und das noch unzureichend gesammelte Material aus der Zeit des amerikanischen Exils erfaßt ist.

Einen Überblick über die Schriften Eislers gibt auch E. Klemm im Büchlein des Kulturbundes („Chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Schriften, Aufsätze, Essays und Reden").

Schallplattenverzeichnisse

Wieder bieten die „Quellennachweise" die ausführlichste Information. Das Verzeichnis umfaßt Titel und Quellenangaben von Schallplatten, die bis 1933 in Deutschland und nach 1945 in der DDR produziert wurden. Die Anordnung erfolgt alphabetisch nach den Titeln. Leider fehlen jeweils

die Erscheinungsdaten, was auch gerade für die Plattenveröffentlichungen vor 1933 von Interesse wäre. Im Heft des Kulturbundes ist ein Verzeichnis der DDR-Produktion enthalten. Auch hier fehlen Erscheinungsdaten. Ordnungsprinzip ist hier die Bestellnummer bei den Firmen Eterna, Amiga, Aurora und Litera. Da die bis 1972 erschienenen Schallplatten im Handel vergriffen sind, sind die Neuerscheinungen der „Eterna Edition Eisler" von 1973, woraus zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 12 Platten erschienen waren, gesondert aufgeführt (vgl. Rezension von Niermann). Ein Verzeichnis der bei westlichen Firmen erschienenen Eisler-Schallplatten fehlte bisher.

Eine **Bibliographie der deutschsprachigen Arbeiten über Hanns Eisler** ist enthalten in der Schrift des Kulturbundes. Da diese nicht allgemein zugänglich ist, soll sie hier, teilweise ergänzt, zitiert werden.

I. Bücher

Brockhaus, Heinz Alfred: Hanns Eisler. (Musikbücherei für Jedermann Nr. 19) VEB Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1961, 213 S.

Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. Nachwort von Stephan Hermlin. Rogner & Bernhard, München 1970, 365 S. u. 23 Abb.

Elsner, Jürgen: Zur vokalsolistischen Vortragsweise der Kampfmusik Hanns Eislers. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, hrsg. v. Zentralinstitut für Musikforschung im Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, Bd. 1, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1971, 138 S.

Klemm, Eberhardt: Hanns Eisler. Für Sie porträtiert. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1973

Notowicz, Nathan: Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. Übertragen und hrsg. v. Jürgen Elsner, Verlag Neue Musik, Berlin/DDR 1971, 251 S.

II. Einige Aufsätze vor 1933

Bukofzer, Manfred: Revolutionäre Musik. In: Melos 9, 1930, S. 443

Deutsch, Friedrich: Probenerfahrung bei der „Maßnahme". In: Anbruch XIII, Wien 1931, S. 8—9

Deutsch, L.: Zur Einführung in die Harmonik der zeitgenössischen Klavierliteratur, in: Anbruch 9, 1927

Mersmann (Hans)/Preussner (Eberhardt) u. Strobel (Heinrich): Brecht-Eisler: Die Maßnahme. In: Melos X, Mainz 1931, S. 15—16

Ratz, Erwin: Hanns Eisler. In: Musikblätter des Anbruch VI, Wien 1924, S. 381 bis 384

Rosenberg, Herbert: Das Lehrstück und die Frage der „proletarischen Musik". Zu der Uraufführung der „Maßnahme" von Brecht und Eisler. In: Musik und Gesellschaft 1930/31, Heft 8, S. 249—50

Steege, Fritz: Bolschewistische Musikseuche, in: Zeitschrift für Musik 99, 1932, S. 235 ff.

— Randglossen zum Musikleben. Vom „Stil" der Arbeitermusik, in: Zeitschrift für Musik 99, 1932, S. 429

— Proletarische Kunst, in: Zeitschrift f. Musik 100, 1933, S. 158 f.

— Hanns Eisler, eine „Zierde" deutschen Musiklebens, in: Zeitschrift für Musik 100, 1933, S. 265 u. 379

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Hanns Eisler. In: Musikblätter des Anbruch X, Wien 1928, S. 163—167 (abgedruckt in SuF Sonderheft, S. 103—107)

— Politische Musik. Zu Brecht-Eislers „Maßnahme". In: Anbruch XIII, Wien 1931, S. 5—8
Watt, Peter: Musik und Klassenkampf. In: Die Linkskurve III, 1, Berlin Januar 1931, S. 14—17
Westermeyer, K.: Das Musikleben der Gegenwart. In: Die Musik 22, 1930, S. 299
Wiesengrund-Adorno, Theodor: Hanns Eisler, Duo für Violine und Violoncello op. 7, Nr. 1. In: Musikblätter des Anbruch VII, Wien 1925, S. 422—423
— Hanns Eisler, Klavierstücke op. 3. In: Die Musik XIX, Stuttgart Juli 1927, S. 749—750
— Hanns Eisler, Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11. In: Anbruch XI, Wien 1929, S. 219—221
— Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung I, 1932

III. Aufsätze nach 1945

Allihn, Ingeborg: Zur Tell-Musik. In: Hanns-Eisler-Colloquium. Berlin (DDR) 1975
Balzer, Karl Michael: Tendenz und historische Wahrheit. Dramaturgische Notizen zu Eislers Johann Faustus, in: Materialien zu Hanns Eislers „Johann Faustus" (broschiert), hgg. von Klaus Pierwoß u. K. M. Balzer (Dramaturgie des Landestheaters Tübingen) Tübingen April 1974
Betz, Albrecht: Parabel vom Mißbrauch des Intellekts, in: Materialien zu Hanns Eislers „Johann Faustus", Tübingen 1974
Blake, David: Mein Lehrer Hanns Eisler, in: Sinn und Form-Sonderheft, S. 54—68
Blaukopf, Kurt: Hanns Eisler und das Zwölftonsystem. Zu einem Dokument aus den dreißiger Jahren, in: HiFi Stereofonie, 1972, Nr. 9, S. 808.
Boehmer, Konrad: Alternativen. In: Boehmer: Zwischen Reihe und Pop. Musik und Klassengesellschaft, Wien/München 1970
— Zu Eislers Text „Die Erbauer einer neuen Musikkultur". In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 5/6, Tübingen, S. 31—33
Brecht, Bertolt: Thesen zur Faustus-Diskussion. In: Brecht. Gesammelte Werke (Werkausgabe edition suhrkamp) 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, S. 533—37
— Zum Geleit. In: Hanns Eisler, Lieder und Kantaten I, Leipzig 1955
Briner, Andreas: Hanns Eislers Musikmarxismus. Die „Materialien zu einer Dialektik der Musik". In: Neue Zürcher Zeitung, 22./23. März 1975, Nr. 68, S. 59
Brinkmann, Reinhold: Kompositorische Maßnahmen Eislers. In: Musik und Politik. Neun Beiträge, hrsg. v. Rudolf Stephan, Mainz 1971, S. 9—22
— Kritische Musik — Bericht über den Versuch Hanns Eislers. In: Über Musik und Kritik. Vier Beiträge, hrsg. v. Rudolf Stephan, Mainz 1971, S. 19—41
— Ästhetische und politische Kriterien von Kompositionskritik. In: Ferienkurse '72. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIII, hrsg. v. Ernst Thomas, Mainz 1973, S. 28—41
Brockhaus, H. Alfred: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler (Rezension). In: Einheit XX, Berlin (DDR) 1965, S. 125—128
— Die Bedeutung der Oktoberrevolution für das Schaffen Hanns Eislers. In: Musik und Gesellschaft (MuG) XVIII. 1968, S. 168—172
— Kriterien des Fortschritts im Wirken Hanns Eislers. Probleme der Hanns Eisler-Forschung. In: MuG XIX, 1969, S. 147—163
Dahlhaus, Carl: Politische und ästhetische Kriterien von Kompositionskritik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik XIII, Mainz 1973, S. 14—27
— Thesen über engagierte Musik. In: Musik und Bildung, Heft 6, Juni 1972, S. 283—288; Studien zur Wertungsforschung 3, Graz 1972.

Dessau, Paul/Goldmann, Friedrich: Versuch einer Analyse zu Hanns Eislers Kantate „Die Teppichweber von Kujan-Bulak". In: SuF Sonderheft, S. 219 bis 227

Ebert, Traude: Zum Problem des Proletkultes in der deutschen Arbeitermusikkultur. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Eisler, Georg: Mein Vater. In: Neues Forum XX, Wien, Sept. 1972

Eisler, Hilde: Erinnerungen an Hanns Eisler. Zum 10. Todestag des Komponisten. In: Dt. Lehrerzeitung 1972, Nr. 34, S. 6

— Sein Bruder Hannsel. (Mit Abb.). In: Das Magazin, 1968, H. 7, S. 36—39

Eisler-Fischer, Louise: Faust in der DDR. Dokumente, betreffend Hanns Eisler, Bertolt Brecht und Ernst Fischer. In: Neues Forum, Wien, Oktober 1969, S. 561—567

— Eisler in der Emigration. In: Neues Forum XX, Wien, Sept./Okt. 1972, S. 70—73

Elsner, Jürgen: Der Einfluß der Arbeitermusikbewegung auf die Kampfmusik Hanns Eislers. In: Beiträge zur Musikwissenschaft, VI, 1964, S. 301—306

— Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers. In: Sinn und Form Sonderheft, S. 173—194

— Die Majakowski-Vertonungen (Hanns Eislers). In: MuG XVIII, 1968, S. 435 bis 444

— Humorvoll kämpferische Überlegenheit. Zur Aufführung der Kantatenfassung von Eislers Musik zur „Mutter". In: MuG XVIII, 1968, S. 735—738

— Einiges zur Entwicklung Hanns Eislers in den zwanziger Jahren. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik I, hrsg. v. H. A. Brockhaus u. K. Niemann, Berlin 1969, S. 9—19

— Zur Beethoven-Rezeption Hanns Eislers. In: Bericht über den internationalen Beethoven-Kongreß 10. bis 12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin/DDR 1971, S. 165—170

— Hanns Eisler in seinen verbalen Äußerungen. In: Festschrift Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1973

— Über einige stilistische Komponenten im Werk Eislers. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Fischer, Ernst: Hanns Eisler und die Literatur (Neufassung). In: E. Fischer, Überlegungen zur Situation der Kunst, Zürich 1971, S. 77—122

— In memoriam Hanns Eisler. In: Volksstimme (Wien), 9. 9. 1962, S. 6

— Hanns Eisler und die Literatur. In: SuF Sonderheft, S. 248—270

— Dr. Faustus und der deutsche Bauernkrieg. In: Neues Forum XX, Sept./Okt. 1972, S. 61—64

Goldschmidt, Harry: Gedanken über Hanns Eisler. In: MuG VIII, 1958, S. 352 bis 354

Grabs, Manfred: Über Hanns Eislers Kammerkantaten. In: MuG XVIII, 1968, S. 445—454

— Sendungen zum 70. Geburtstag Hanns Eislers. In: MuG XVIII, 1968, S. 738 bis 740

— Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR I, hrsg. v. H. A. Brockhaus u. K. Niemann, Berlin 1969, S. 20—29

— Die Musik (der „Maßnahme"). Beschreibung. In: Brecht. Die Maßnahme. Kritische Ausgabe von Reiner Steinweg. edition suhrkamp 415. S. 213—232

— „Wir, so gut es gelang, haben das Unsre getan." Zur Aussage der Hölderlin-Vertonungen Hanns Eislers. In: Beiträge zur Musikwissenschaft XV, 1, 1973

— Zum Frühwerk. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Grüß, Hans: Über das Wesen des Gestischen. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Grützner, Vera: Frühe DEFA-Filme. In: Hanns Eisler-Colloquium. Berlin (DDR) 1975

Harris, Dave: Anmerkungen zu den Verhören. In: alternative, Heft 87 (1972), S. 277—78

Haug, Wolfgang Fritz: Hans Faust und Hans Wurst in Eislers Version der Faustsage. In: Materialien zu Hanns Eislers „Johann Faustus", Tübingen 1974

Hauska, Hans: Hanns Eisler: Ouvertüre zu einem Lustspiel. In: MuG XIII, 1963, S. 148—149

Hennenberg, Fritz: Zur Dialektik des Schließens in Liedern von Hanns Eisler. In: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR, hrsg. v. H. A. Brockhaus u. K. Niemann, Berlin 1971, S. 181—226.

— Über Wort-Ton-Dialektik in der Interpretation. In: Hanns Eisler-Colloquium. Berlin (DDR) 1975

Herbort, Heinz Josef: Hanns Eisler — Porträt eines Nonkonformisten. In: Die ZEIT (Hamburg), 14. 6. 1968

Ivens, Joris: Meine Filmarbeit mit Hanns Eisler. In: MuG 1958, Heft 6

Jungheinrich, Hans-Klaus: Musik und Realismus — einige Aspekte bei Hanns Eisler. In: Musik zwischen Engagement und Kunst, Studien zur Wertungsforschung 3, Graz 1972

— Was von Hanns Eisler zu lernen wäre. In: HiFi Stereofonie 9/1972, S. 793 ff.

Kleinig, Karl: Analysen zu Hanns Eislers Liedern und Chören aus „Die Mutter" von Brecht. Ein Beitrag zur Frage des sozialistischen Realismus in der Musik. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.- und sprachwissenschaftl. Reihe VIII. 1., 1958/59, S. 219 ff.

Klement, Udo: Gestaltungsprinzipien in der Instrumentalmusik Eislers. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Klemm, Eberhardt: Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg. In: SuF XVI, 1964, S. 771—784

— Nachwort zu Hanns Eisler: „Präludium und Fuge über B-A-C-H" für Streichtrio op. 46, Partitur, Leipzig 1973

— Exzerpte aus Briefen Hanns Eislers an Bertolt Brecht 1933 bis 1936. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972, XVII, hrsg. v. Rudolf Eller, Leipzig 1974

— Über Eislers Balladen. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Knepler, Georg: Von der Sprache der Musik. Gespräche mit Hanns Eisler. In: Österreichisches Tagebuch, IV, Nr. 7 (Juli 1949) S. 21

— (Diskussion mit Eberhard Klemm). In: SuF XVII, 1965, S. 261—262

— Was uns Hanns Eisler bedeutet. In: Junge Kunst 1958, H. 7

— Hanns Eisler und das „Neue" in der Musik. In: MuG VIII, 1958, S. 344—352

— Erinnerungen an Hanns Eisler. In: Beiträge zur Musikwissenschaft XI, 1969, S. 3—10

— „. . . was des Eislers ist." Ein Radio-Vortrag. In: Beiträge zur Musikwissenschaft XV, 1, 1973

— Zur Dialektik von Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit in der musikalischen Semantik. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Koch, Gerhard R.: Geschichte einer Verdrängung. Hanns Eisler. In: HiFi Stereofonie 9/1972, S. 793 ff.

Lammel, Inge: Hanns Eisler und die proletarisch-revolutionäre deutsche Musik der zwanziger Jahre. In: MuG XIII, 1963, S. 25—28

— Eislers Wirken für die Einheitsfront der Arbeitermusiker. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Lombardi, Luca: Eisler-Rezeption. In: Hanns-Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Lück, Hartmut: Anmerkungen zu Theodor W. Adornos Zusammenarbeit mit Hanns Eisler. In: Die neue Linke nach Adorno, hrsg. von Wilfried F. Schöller, München 1969, S. 141—157

— Adorno als Geist, Eisler als Praktikus. Filmmusik und die Ursachen. In: Neues Forum, Wien, Januar 1970

Lukács, Georg: In memoriam Hanns Eisler. In: Alternative XII, Heft 69, Berlin (West) 1969, S. 220—223 (zuerst erschienen in DIE ZEIT)

Mainka, Jürgen: Musikalische Betroffenheit. Zum Begriff des Gestischen. In: Beiträge zur Musikw. XV, 1. (1973)

— Zur Harmonik Eislers. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Mahal, Günther: Faust und der Bauernkrieg. Zu ihrer thematischen Verknüpfung vor Hanns Eisler. In: Materialien zu Hanns Eislers „Johann Faustus", Tübingen 1974

Mayer, Günter: Zur Dialektik des musikalischen Materials (Diskussionsreferat auf dem II. Internationalen Seminar marxistischer Musikwissenschaftler 1965). In: BzMW VII, 1965, S. 363—372. Überarbeitete u. erweiterte Fassung in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie XIV, Berlin (DDR) 1966, S. 1367—88; Alternative XII, Berlin (West) 1969, S. 239—258

— Über die musikalische Integration des Dokumentarischen. In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß, Leipzig 1966, hrsg. v. Carl Dahlhaus, R. Kluge, E. H. Meyer, W. Wiora, Kassel/Leipzig 1970, S. 351—357

— Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler 1964 (Rezension). In: BzMW IX, 1967, S. 162—173

— Historischer Materialstand. Zu Hanns Eislers Konzeption einer Dialektik der Musik. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1972, XVII, hrsg. v. Rudolf Eller, Leipzig 1974

— Zum Verhältnis von politischem und musikalischem Fortschritt. Zu Hanns Eislers Konzeption einer Dialektik der Musik. In: BzMW XV, 1, 1973

Meyer, Ernst Hermann: Vorwort zu Hanns Eisler, Lieder und Kantaten I, Leipzig 1955

— Aus der Tätigkeit der „Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger". In: SuF-Sonderheft, S. 152—160

Nestjew, Israil W.: Lieder und Artikel Eislers in der sowjetischen Presse. In: BzMW X, 1968, S. 33—41

Niemann, Konrad: Zur Frage der gesellschaftlichen Funktion der Musik bei Eisler. In: Arbeitshefte der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR. Hanns Eisler-Colloquium. Berlin (DDR) 1975

Notowicz, Nathan: Eisler und Schönberg. In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1963, VIII, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1964, S. 7—25; SuF-Sonderheft, S. 74—94 (gekürzt)

— (Diskussion mit Eberhardt Klemm). In: SuF XVII, 1965, S. 262—267

— Zum Verzeichnis der Werke Hanns Eislers. In: MuG 1958, S. 368—380

Ratz, Erwin: Hanns Eisler zum 50. Geburtstag. In: Europäische Rundschau, Wien 1948, Nr. 22

Rebling, Eberhard: Ein Blick in ein großes Werk. Zum Liedschaffen Hanns Eislers. In: MuG VII, 1957, S. 5—10

—/Czerny, Peter: Musik für die deutsche Arbeiterbewegung. Werke von Hanns Eisler und Ottmar Gerster. In: MuG VII, 1957, S. 713—717

— Eisler und das Schlichte. In: Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Sektion Musik. Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

— Hanns Eisler und Arnold Schönberg. Vom bürgerl. Expressionismus zum sozialistischen Realismus. In: Neues Deutschland vom 15. 9. 1964 (Nr. 255)

Richter, Hans: Bemerkungen zu Hanns Eislers Textbuch „Johann Faustus". In: Neue Dt. Literatur 1953, H. 4, S. 184—188

Rösler, Walter: Angewandte Musik. Notizen zu Bühnenmusiken Hanns Eislers. In: Theater der Zeit XXIII, 13, Berlin 1968, S. 21—24

— Anmerkungen zu einigen Tucholsky-Liedern Hanns Eislers. In: BzMW XV, 1, 1973

Rüdiger, Horst: Vom Kientopp zum Filmpalast. Hanns Eisler schreibt über Probleme der Filmmusik. In: Melos XVII, Mainz 1950, S. 142—145

Schebera, Jürgen: Zur Funktion der Bühnenmusik in der sozialistischen Dramatik der DDR. Ergebnisse und Positionen sowie Überlegungen für die künftige Theaterarbeit. In: Theater der Zeit XXVII, 2, Berlin 1972, Beilage S. 20—32

— Zur Wirksamkeit Eislers im amerikanischen Exil, in: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

— Hanns Eisler — Komponist der Arbeiterklasse. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel CXXXIX, 30, 1972, S. 601—604

— „. . . Und hatten ihn also verstanden". In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel CXXXIX, 43, 1972, S. 828—831

Schneerson, Grigori: Eislers Lieder erklingen in der Sowjetunion. In: MuG VIII, 1958, S. 328—330

Schneider, Frank: Traditionsbeziehungen. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Schönewolf, Karl: Hanns Eislers Musik zur „Mutter". In: Materialien zu B. Brechts „Die Mutter", edition suhrkamp 305, S. 111—121

Schulz, Gerhard: Zur Diskussion über Hanns Eislers Faustoper. In: Neue Dt. Literatur 1953, H. 6, S. 174—177

Seeger, H.: Kantaten zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution. In: MuG 1957, H. 10

Siegmund-Schultze, Walther: Vielfalt und Einheit des Eislerschen Stils. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.- und sprachwissenschaftl. Reihe XIV, 1965

— Gedanken zu Zitat und Parodie bei Eisler. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Stephan, Rudolf: Kleine Beiträge zur Eisler-Kritik. In: Studien zur Wertungsforschung 3. Graz 1972

Stern, Robert: Wien wird Weltstadt. Gutachten über Hanns Eislers „Faustus", kommentiert von Wolfgang Lasowsky, in: Neues Forum XX, Sept./Okt. 1972, S. 65—66

Stuckenschmidt, Hans Heinz: Hanns Eisler. In: Die großen Komponisten unseres Jahrhunderts. München 1971, S. 99—109

— Die Musik, der Mensch und die Menschen. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. 4. 1970

Szeskus, Reinhard: Bemerkungen zu Eislers Deutscher Sinfonie. In: MuG, Juli 1973, S. 390—396

Tretjakow, Sergej: Hanns Eisler. In: SuF Sonderheft, S. 110—127; Tretjakow: Lyrik, Dramatik, Prosa, hrsg. v. Fritz Mierau, Leipzig 1972, S. 358—379

Vetter, Walther: Das Wissen um die soziale Rolle der Musik. Streiflichter auf das Wirken Hanns Eislers. In: Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 457—464

Völker, Klaus: Der positive und der negative Faust. In: Materialien zu Hanns Eislers „Johann Faustus" (broschiert), Tübingen 1974

Wekwerth, Manfred: Musikalische Merkwürdigkeiten auf dem Theater. In: MuG VIII, 1958, S. 336—338

— Schriften zum Theater, Berlin (DDR) 1973, S. 21—24

Wunder, Wolfgang: Bemerkungen zur Behandlung und zum Verständnis der Kantate „Die Teppichweber von Kujan-Bulak" von Brecht/Eisler. In: Musik in der Schule XX, Berlin (DDR) 1969, S. 56—73

Zobl, Wilhelm: Hanns Eisler. In: Neues Forum XVIII, 216/I/II, Wien Dezember 1971, S. 63—65

— Von Schönberg zu Agitprop. Über Hanns Eislers politische und musikalische Entwicklung. In: Neues Forum XX, 224, Wien, Sept./Okt. 1972, S. 66—69

— Kritik der westlichen Avantgarde und ihrer ökonomischen Widersprüche — ausgehend von Hanns Eislers Überlegungen. In: Musik zwischen Engagement und Kunst, Studien zur Wertungsforschung 3, Graz 1972

— Musik und Politik. Für eine Musik, die dem Sozialismus nützt. In: Neues Forum XX, 239, Wien, November 1973, S. 59—61

— Eislers Wirken in Wien während der frühen zwanziger Jahre. In: Hanns Eisler-Colloquium, Berlin (DDR) 1975

Informationen über weitere Veröffentlichungen in der DDR gibt das 38. Sonderblatt der Bibliographischen Kalenderblätter der Berliner Stadtbibliothek, anläßlich des 75. Geburtstages von Hanns Eisler am 6. Juli 1973 zusammengestellt von Margot Tischmeyer und Achim Rohde unter Mitarbeit von Hans-Joachim Kögel.

Franz Niermann

Kommentierte Diskographie: Hanns Eisler

A. BRD

Auf den ersten Blick scheinen Werke Hanns Eislers auf westdeutschen Schallplatten kaum verlegt worden zu sein. Die kärgliche Bedeutung, die dem Komponisten bei der Herausgabe musikalischer und literarischer Werke im Westen zuerkannt wird, korrespondiert mit der relativen Bedeutungslosigkeit Eislers im Angebot der Kulturinstitutionen wie Konzertagenturen, Rundfunk- und Fernsehanstalten usw. Seit einigen Jahren wächst aber deutlich die Bereitschaft, sich mit dem Schaffen Hanns Eislers zu befassen[1] — allerdings in sehr verschiedener Weise und mit unterschiedlichen Intentionen. Der stärkste Gegensatz besteht dabei zwischen denjenigen, die das gesamte Leben und Werk Eislers, sein politisches, literarisches und künstlerisches Wirken für den Sozialismus, als ihr Erbe betrachten und es für heute nutzbar machen wollen, und denjenigen, die je nach Interessenlage bestimmte Seiten Eislers überbetonen oder sogar verabsolutieren. Letztere charakterisieren Eisler z. B. als einen unterhaltsamen linken Chansonnier, der auf amüsante Art Brecht- und Tucholsky-Texte vertont hat, oder als einen großen Schönbergschüler, der komplizierte kammermusikalische Werke komponiert hat. Auf diese Weise werden Teilaspekte Eislers sichtbar, er selbst aber bleibt unerkannt.

Denn viele Werke Eislers sind in ihrem künstlerischen Anliegen, das immer gleichzeitig ein politisches ist, nur aus dem Zusammenhang seines ganzen Schaffens oder in dem Rahmen, in den der Komponist einzelne Stücke gesetzt hat, voll zu verstehen. So müssen, um ein Beispiel zu nennen, die Lieder aus dem Bühnenstück „Schweyk im Zweiten Weltkrieg", etwa das „Lied von der Moldau", viel von ihrer inhaltlichen Aussage einbüßen, wenn sie aus dem Zusammenhang des Stückes herausgerissen werden. Aufgabe der Schallplattenherausgeber ist es, den Zusammenhang, dem sie das Lied entnommen haben, durch einen Einführungstext zu erläutern, um so das vorgestellte Lied und die vom Dichter und vom Komponisten intendierten Inhalte verständlich zu machen. Das Gegenteil wird von den meisten westdeutschen Schallplattenverlagen praktiziert: Die Deutsche Grammophon Gesellschaft etwa versucht, Reflexionen über die Bedeutung der einzelnen Lieder dadurch zu verhindern, daß sie dem uniformierten Käufer den Einführungstext vorenthält und statt dessen seine Aufmerksamkeit auf den Interpreten lenkt. Eislers Massenlieder wie das Solidaritätslied, das Einheitsfrontlied, Der Rote Wedding, Der heimliche Aufmarsch usw. werden auf allen Grammophon-Platten sorgsam und bewußt ausgespart[2] und die herausgegebenen Lieder in einer Zusammenstellung angeboten, die deren Sinn vollends verschleiert. Die „Ballade vom Weib und dem Soldaten" erscheint z. B. ohne erklärenden Text mit der „Erinnerung an die Marie A." auf einer Schallplattenseite usw. Entsprechende Versuche, den Werken Hanns Eislers die politische Spitze abzubrechen, unternimmt in allen herausgegebenen Platten auch WERGO, besonders durch die unvermittelte Beschränkung auf kammermusikalische Kompositionen bei der Edition der Hanns-Eisler-Kasette, auf die ich weiter unten näher eingehe.

Der Zugang zum Werk Hanns Eislers durch das Medium Schallplatte wird bereits dadurch erschwert, daß sein Name in Schallplattenverzeichnissen kaum aufgeführt wird oder aber in solchen Zusammenhängen vermerkt ist, daß er nur

nach intensiver Suche entdeckt werden kann. Der Große Gemeinschaftskatalog 73/74, beim Josef-Keller-Verlag herausgegeben vom Bundesverband der phonographischen Wirtschaft e. V., kennt Eisler nicht; in der Ausgabe 74/75 ist lediglich eine Eisler-Platte (Heliodor: Filmsuiten) aufgeführt und im 2. Nachtrag des Gemeinschaftskatalogs 74/75 die von Elektrola aus der DDR übernommenen Eisler-Lieder mit Sonja Kehler. Im Komponistenverzeichnis der Deutschen Grammophon-Gesellschaft sucht man den Namen Eisler vergeblich. Im Bielefelder Katalog 2/73 sind drei Schallplatten, ausschließlich von der Firma WERGO, angegeben; in der neueren Ausgabe des Bielefelder Katalogs (2/74) ist Eisler nicht mehr enthalten. Im übrigen wird der Komponist Eisler nur auf „Sprechplatten" aufgeführt. So ist sowohl im Bielefelder Sprechplattenkatalog 1973/74 als auch im Grammophon-Gesamtkatalog unter der Rubrik „Literatur" gelegentlich der Hinweis „Musik: Eisler" zu finden. Die Angaben sind aber weder übersichtlich noch vollständig, nicht einmal immer korrekt. Drei Platten des „pläne"-Verlags und die Grammophon-Platte „Der politische Tucholsky" sind im Bielefelder Sprechplattenkatalog unter „Kabarett, Unterhaltung" verzeichnet.

Ein Reflex dieser tendenziellen Ignorierung des Komponisten Eisler in den Schallplattenverzeichnissen ist z. B. die von der Zeitschrift HiFi-Stereofonie in der Nummer 9/72 veröffentlichte Eisler-Diskographie, in der außer DDR-Schallplatten nur WERGO-Platten (insgesamt vier) aufgeführt sind. Das Hanns-Eisler-Heft der Sozialistischen Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft Nr. 20/21, erschienen im November 1973, veröffentlicht eine Diskographie mit immerhin neun Schallplatten: außer den vier Platten von WERGO noch zwei von der Deutschen Grammophon und drei von pläne.

In Wirklichkeit taucht aber der im Schallplattengeschäft weitgehend unbekannte Komponist zumeist im Gefolge der großen Namen Brecht, May, Busch und Tucholsky auf insgesamt 26 westdeutschen Schallplatten[3] (davon 3 Kassetten) auf: 8 Platten mit Musik von Eisler sind im „pläne"-Verlag erschienen, 12 bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft (davon 2 Kassetten), 1 bei Heliodor und 4 bei WERGO (davon 1 Kassette), schließlich 1 SONGBIRD-Platte bei Elektrola. Zwei Schallplatten werden von der Düsseldorfer Auslieferungsfirma Polyglott (Pglot) vertrieben[4].

Allerdings liegt leider dieser Anzahl der in der BRD verlegten Platten keine entsprechende musikalische Rezeption und Reproduktion Eislerscher Werke im Westen zugrunde: Bis auf einige Ausnahmen handelt es sich um Überspielungen von DDR-Aufnahmen. In der Bundesrepublik bzw. in West-Berlin aufgenommen sind lediglich 3 Schallplatten des pläne-Verlags, die bei der DGG erschienene „Mutter"-Aufführung der Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin und 4 Lieder in der Interpretation von Therese Giehse, sowie eine Kantate, gesungen von Liliana Poli, herausgegeben von WERGO.

Viele bedeutsame Kompositionen Hanns Eislers vermißt man auf den in der BRD herausgegebenen Platten völlig: die a-cappella-Chöre, die Kantaten (bis auf die römische Kantate), die Neuen deutschen Volkslieder, die Deutsche Sinfonie, die Musik zur Winterschlacht und vieles andere mehr; Kampflieder sind ausschließlich vom pläne-Verlag berücksichtigt worden.

An der äußeren Aufmachung der Schallplatten, also insbesondere am Titel und an der graphischen Gestaltung, ist bei den 26 Platten nur in 4 Fällen zu erkennen, daß Musik Eislers angeboten wird: bei der WERGO-Kassette „Hanns Eisler", bei der DG-Platte „Der politische Tucholsky. Ernst Busch singt Kurt Tucholsky + Hanns Eisler", bei Heliodor: „Hanns Eisler: Filmsuiten" und bei Elektrola: „Sonja Kehler singt Hanns Eisler". Bei den meisten Platten aber wird mit den Namen Brecht, Busch oder May geworben; der des Komponisten wird der Aufmerksamkeit entzogen.

Äußerst selten wird das Entstehungsdatum der Eislerschen Kompositionen vermerkt, oft nicht einmal angegeben, aus welchem Bühnenstück beispielsweise das gesungene Lied entnommen ist usw. Generell sei noch kritisch vermerkt, daß es aus unerfindlichen Gründen bei Schallplatteneditionen nicht üblich ist, das Erscheinungsdatum anzugeben[5], wie es bei der Veröffentlichung eines Buches eine Selbstverständlichkeit ist. Der Hinweis auf das Datum der Tonaufnahmen, soweit er überhaupt gegeben wird, kann das Erscheinungsdatum der Schallplatte nicht ersetzen; denn vielfach werden Tonproduktionen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, erst zu einem späteren Zeitpunkt zu einer Platte zusammengefaßt und herausgegeben.

In der folgenden Liste werden alle in der BRD erschienenen Schallplatten aufgeführt, die Kompositionen Eislers enthalten. Die Anmerkungen in eckigen Klammern [...] beinhalten Angaben, die m. E. auf der Schallplatte hätten vermerkt sein müssen[6]. Soweit auf den Schallplatten bei Liedern Jahreszahlen angegeben sind (ohne oder in runden Klammern), ist damit durchweg das Datum der Textdichtung gemeint. Wo es sich um Schallplatten handelt, deren Tonaufnahmen aus der DDR übernommen wurden, wird die Nummer der entsprechenden DDR-Platte mit angegeben.

I. „pläne"-Verlag

1. pläne S 44 101
Bertolt Brecht. Songs, Gedichte, Prosa. Hanns Ernst Jäger
Musikalische Leitung: Klaus Melchers. Aufgenommen im Juni 1968. Einführungstext: André Müller.
Enthält von Eisler: aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg" [1943—1959]: Bei der Kanone dort; Der Kälbermarsch; Das deutsche Miserere; Das Lied von der Moldau.
Hanns Ernst Jäger gibt, begleitet von zwei ungenannten Cembalisten, eine interessante, sehr eigenwillige und freie Interpretation einiger Lieder aus dem „Schweyk". Leider scheinen die Herausgeber der Tatsache, daß Hanns Eisler die Musik zum „Schweyk" komponiert hat, wenig Bedeutung beizumessen. Der Begleittext, eine Würdigung Brechts und Jägers, erwähnt nicht einmal seinen Namen. Nur auf dem Label der Platte, nirgends auf der Hülle, findet man einen kleinen Vermerk: „Musik: Eissler" (!).

2. pläne S 44 201
Opposition! Opposition!
Texte von Kurt Tucholsky, gesungen und gesprochen von Hanns Ernst Jäger. Musik: Hanns Eisler, Friedrich Meyer. Arrangements: Friedrich Meyer. Musikalische Leitung: Heinz Hötter. Orchester: Heinz Hötter. Aufnahmeleitung und Zusammenstellung: Christel Priemer. Aufgenommen im August 1969. Einführung: Peter Schütt. Die 22 Titel von Tucholsky sind einzeln aufgeführt; nicht angegeben ist, welche Stücke gesungen oder gesprochen werden und welche der Texte in der Vertonung Eislers vorgetragen werden.
Enthält von Eisler (bearbeitet von Friedrich Meyer): Rückkehr zur Natur / Sommerlied.
Diese Lieder gehören zu einer Reihe von 39 Liedern auf Texte von Tucholsky, die Eisler (mit einigen Ausnahmen) 1959—1961 komponierte.

3. pläne S 66 201
... hören Sie mal rot!
Deutsche Arbeiterlieder, aufgenommen beim Arbeiterlieder-Festival 1970 in Essen.
Diese Schallplatte ist ein wichtiges historisches Dokument, auf dem alte und

neue Arbeiterlieder von vielen verschiedenen Interpreten, Einzelkünstlern und Agitpropgruppen, vorgestellt werden.

Enthält von Eisler: Der rote Wedding [1929; Weinert], gesungen von Hannes Stütz / Solidaritätslied [aus „Kuhle Wampe", op. 27, 1931; Brecht] von Fasia / Einheitsfrontlied [1934; Brecht] von Hans-Dieter Hüsch.

4. pläne S 77 101
Ernst Busch 1
Lieder der Arbeiterklasse 1917—1933

Enthält von Eisler: Linker Marsch (Majakowski) [aus der Bühnenmusik zu „Sturm", 1957] / Zeit-Marsch (Majakowski) [aus der Bühnenmusik zu „Das Schwitzbad", 1958] / Subbotnik (Majakowski) [„Lied vom Subbotnik", aus der Bühnenmusik zu „Sturm", 1957] / Vorwärts, Bolschewik (Majakowski) [Diese Angabe ist falsch: Das Lied, das mit dem Refrain „Darum vorwärts, vorwärts Bolschewik" beginnt, heißt „Läuse-Lied"; der Text ist nicht von Majakowski, sondern von Peter Hacks, aus: „Sturm", 1957] / Lenin (Becher) [Nr. 11 aus der Reihe „Neue deutsche Volkslieder", 1950] / Der heimliche Aufmarsch (Weinert) [Nr. 2 der Sechs Lieder, op. 28, Text frei nach Weinert, 1929/31] / Spartakus (unbekannt) [1934, op. 43] / Stempellied 1929 (Weber) [„Lied der Arbeitslosen", Nr. 5 der Sechs Lieder op. 28, 1929/31] / Ballade von den Säckeschmeißern (Arendt/Busch) [Nr. 4 der Vier Balladen für Männerchor (oder Solo) und kleines Orchester (oder Klavier) op. 22, 1930] / Roter Wedding (Weinert/Busch) [„Der rote Wedding", Nr. 1 der Sechs Lieder op. 28, 1929/31].

Bei dieser Platte ging es den Herausgebern darum, ein Porträt des großen Arbeitersängers Ernst Busch zu liefern; insofern hat sie auch unbestrittenen Wert. Sie überzeichnet aber das Porträt so sehr, daß zumindest der Dokumentationscharakter der Platte fragwürdig wird. Wenn Herbert Lederer im Einführungstext die Persönlichkeit Buschs so verabsolutiert, daß er „seine Lieder" zu würdigen versucht, ohne den Komponisten dieser Lieder, Hanns Eisler, zu erwähnen, ohne auch nur mit einem Wort den historischen Entstehungszusammenhang der Lieder und die großartige Zusammenarbeit zwischen Busch und Eisler anzusprechen, dann führt das zu einer fehlerhaften Beurteilung des Wirkens Ernst Buschs und der von ihm interpretierten Lieder. Über die Hälfte der hier dokumentierten Eisler-Lieder sind denn auch nicht „Lieder der Arbeiterklasse 1917—1933", sondern z. T. in den 50er Jahren unter völlig veränderten historischen Bedingungen entstanden. Auf der Schallplatte sind keine Angaben über die Entstehung der Tonaufnahmen, über die musikalische Leitung, das Orchester, den Chor usw. gemacht. Es handelt sich um Aufnahmen des VEB Deutsche Schallplatten Berlin, die in der DDR auf verschiedenen Schallplatten erschienen sind: Eterna 8 10 014, Aurora 5 80 008/009 und 5 80 018/019.

5. pläne S 77 102
Ernst Busch 2

Lieder des spanischen Bürgerkrieges. Musik von Casal, Palacio, Ramos, Eisler, Schneerson, Cardona, Duran, Dessau, Douliez, Guerta, Fürnberg, Reinitz, Busch.

Enthält von Eisler nur: In dem spanischen Land (Renn) [„Das Lied vom 7. Januar. Spanienlied" für Gesang und Ziehharmonika, 1937].

Es sind keine Angaben gemacht über die Daten der Kompositionen, der mitwirkenden Instrumentalisten, der Tonaufnahmen usw. Die Aufnahme des VEB Deutsche Schallplatten von „In dem spanischen Land" ist enthalten auf der Schallplatte Aurora 5 80 001/002 „Spanien 1936—1939".

6. pläne S 77 103
Ernst Busch 3

Texte von Erich Kästner. Musik von Eisler, Freundlich, Simoni, Goehr, Lukowski und anderen nicht genannten Komponisten.

Enthält von Eisler nur : Sergeant Waurich.
Auch hier fehlen die Angaben über die Daten der Kompositionen, der beteiligten Instrumentalisten, der Tonaufnahmen usw.

7. pläne S 0 300
rot sehen kann jeder . . . hören Sie mal rot!
Zusammenschnitt aus 14 pläne-Platten.
Enthält von Eisler nur: Der heimliche Aufmarsch, von der Platte S 77 101, Ernst Busch 1.

8. pläne S 44 102
Ilse Scheer. Bert Brecht. Lieder, Gedichte, Prosa. Begleitung: R. Stodola
Lizenzausgabe der LP Nr. SPR 3216, Preiserrecords, Wien, Österreich.
Enthält von Eisler: Lied des Händlers [Nr. 6 aus: Die Maßnahme, op. 20, 1930] / Die Ballade vom Wasserrad [Nr. 10 aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe", op. 45, 1934—36] / Wiegenlied [Nr. 4 aus „Vier Wiegenlieder einer proletarischen Mutter": „Mein Sohn, was immer auch"] / Ein Pferd klagt an [1932] / [Aus „Die Mutter", op. 25, 1931:] Im Gefängnis zu singen; Aber als er zur Wand ging [Grabrede] / Solidaritätslied [1931].

Es ist erfreulich, daß der oft wiederholte, hervorragende Brecht-Abend der Mitglieder der West-Berliner „Theatermanufaktur" Ilse Scheer und Rudolf Stodola auf der Schallplatte festgehalten und damit breiteren Zuhörerkreisen zugänglich gemacht wurde. Die Plattenedition durch pläne läßt aber leider in vielen Punkten zu wünschen übrig. Vor allem fehlt ein informatives Beiheft. Die äußerst geringen Informationen auf dem Plattencover geben zu vielen Mißverständnissen Anlaß. So muß man zunächst davon ausgehen, daß — bis auf ein Lied von Peter Fischer — alle 27 Brecht-Texte in der Vertonung von Hanns Eisler interpretiert werden. Tatsächlich aber werden die meisten Texte gesprochen; einige Lieder sind nicht von Eisler, bei ihnen fehlt jeder Hinweis auf die Musik. Das gilt für das Lied „Gegen Verführung", das Ilse Scheer hier in der Vertonung von Ernst Busch vorträgt, ferner für das Gedicht „Bittet den Anstreicher", das Scheer und Stodola entsprechend der Anweisung Brechts mit der Melodie des Kirchenliedes „Lobe den Herren" singen und für das Lied „Mein Bruder war ein Flieger"[7]. Keine der Kompositionen Hanns Eislers wird in der Originalfassung vorgetragen. Es handelt sich ausschließlich um Bearbeitungen, die oft sehr frei mit der Eislerschen Vorlage umgehen. Die Lieder sind meist für Gitarre gesetzt, an zwei Stellen wird mit dem Klavier begleitet. Die Bearbeitungen sind auf die Interpreten Scheer und Stodola zugeschnitten und ermöglichen ihnen daher eine überzeugende künstlerische Gestaltung der Brecht-Texte. Es ist aber m. E. nicht vertretbar, auf die Hinweise darauf zu verzichten, welche Texte gesprochen bzw. gesungen werden, welche Vertonungen vorgetragen werden, daß es sich um Bearbeitungen der Kompositionen Eislers (vermutlich durch Stodola) handelt, mit welchen Instrumenten begleitet wird usw. Leider fehlen auch Angaben über die Entstehungsdaten der Texte und Kompositionen und darüber, aus welchem Zusammenhang die Kompositionen entnommen wurden.

II. Deutsche Grammophon-Gesellschaft (DG)

Alle Schallplatten der DG mit Musik von Hanns Eisler — ausschließlich Lieder (Songs, Chansons, Lieder zu Bühnenstücken usw.) — sind im „Literarischen Archiv" verlegt worden, gelten also als „Sprechplatten"; sie enthalten Texte von Brecht und Tucholsky und sind mit diesen Namen unter der Rubrik „Literatur" im DG-Gesamt-Katalog verzeichnet. Bis auf die Aufnahmen des Bühnenstücks „Die Mutter" handelt es sich ausschließlich um Solo-Lieder, interpretiert von Busch, May, Schall, Thate, Kaiser und Giehse. Die im folgenden aufgeführten

ersten sechs Platten sind Überspielungen aus der DDR, die anderen entstanden in Zusammenarbeit mit Angehörigen der Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin unter der musikalischen Leitung von Peter Fischer.

1. DG 44 025

Der politische Tucholsky.

Ernst Busch singt Kurt Tucholsky und Hanns Eisler.

Instrumentalgruppe unter der Leitung von Adolf-Fritz Guhl und Walter Goehr. Cembalo und Klavier: Walter Olbertz. Orgel und Klavier: Adolf-Fritz Guhl. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin (entsprechende DDR-Schallplatte: Eterna 810 019). Es handelt sich hier (mit einer Ausnahme, s. u.) um eine Auswahl von 16 Chansons aus einer Reihe von 39 Liedern nach Texten von Kurt Tucholsky für Gesang und Klavier (hier die meisten mit Instrumentalgruppe begleitet), die Hanns Eisler mit wenigen Ausnahmen 1959—1961 komponierte.

Weihnachten anno 18 / März 1919 — Lied vom Kompromiß / Einkäufe — Dezember 1919 / An den deutschen Mond 1920 / Sommerlied 1920 / Rückkehr zur Natur 1922 / Deutsches Lied 1923 / Der Graben 1928 [1929/30] / Bürgerliche Wohltätigkeit [„Ballade von der Wohltätigkeit", Nr. 2 aus op. 22: Vier Balladen für Männerchor (oder Solo) und kleines Orchester (oder Klavier), 1930] / Sehnsucht nach der Sehnsucht / Anna Luise [„Wenn die Igel in der Abendstunde", 1929/30] / Der Priem / Couplet für die Bierabteilung / Zuckerbrot und Peitsche / Die Mäuler auf 1930 / Revolutionsrückblick, November 19.

Die Schallplattenhülle zeigt auf der Vorderseite ein Foto von Busch und auf der Rückseite eines von Eisler und enthält einen stark gekürzten Abdruck des Aufsatzes „Eisler und Busch" von dem sowjetischen Musikwissenschaftler Georgi Schneerson aus dem „Sinn und Form"-Sonderheft „Hanns Eisler", 1964 (S. 195 ff.). Der Hinweis auf die Übernahme des Aufsatzes aus Sinn und Form sowie eine Angabe über die Herkunft der Fotos von Busch und Eisler fehlen.

2. DG 44 028

Bertolt Brecht. Legenden, Lieder und Balladen von 1914—1934, gesungen von Ernst Busch.

Instrumentalgruppe unter der Leitung von Adolf-Fritz Guhl. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin. Die Kompositionen dieser Lieder stammen nicht, wie im DG-Katalog (S. 305) angegeben, ausschließlich von Eisler. Zu mehreren Texten haben Brecht oder Busch selbst die Musik gesetzt.

Die Schallplatte enthält von Eisler: Ballade vom Weib und dem Soldaten [op. 39, 1932] / Ein Pferd klagt an [„O Fallada, da du hangest", 1932] / Von der Freundlichkeit der Welt, 1922, Gegenlied zu: Von der Freundlichkeit der Welt, 1955 / [Zwei Stücke (Nr. 1 und 2) aus op. 41: Vier Balladen für Gesang und kleines Orchester, 1931/32:] Die Ballade vom Baum und den Ästen 1933[8]; Das Lied vom SA-Mann 1931 / [Zwei Stücke aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg", 1943—1959:] Kälbermarsch; Deutsches Miserere: Die Pappel vom Karlsplatz [Nr. 1 aus: Kinderlieder für Gesang und kleines Orchester (oder Klavier), 1950/51].

Die Edition dieser Schallplatte zeigt in besonderer Klarheit, wie das Desinteresse der Herausgeber an der verlegten Sache Hand in Hand geht mit der wachen Kontrolle über die publizierten Inhalte; zugunsten der politischen Zensur werden sachliche Fehler in Kauf genommen: Die Herausgeber verwenden die Aufnahmen des VEB Deutsche Schallplatten (Eterna 810 017: „Legenden, Lieder und Balladen von 1914—1934, gesungen von Ernst Busch" und Aurora 5 80 025/026: „Bertolt Brecht. Legenden. Lieder. Balladen. 1914—1924" und 5 80 027/028: „Bertolt Brecht. Legenden. Lieder. Balladen. 1925—1934"), übernehmen davon aber nicht das Solidaritätslied und das Einheitsfrontlied, sondern setzen an die Stelle dieser Lieder zwei Stücke aus dem „Schweyk" und „Die Pappel vom Karlsplatz", obwohl

die Inhalte dieser Dichtungen den Zweiten Weltkrieg zur Voraussetzung haben, also nicht in dem genannten Zeitraum 1914—1934 entstanden sein können. Einen Einführungstext, der etwas über Sinn und Zusammenhang der publizierten Lieder aussagt, gibt es nicht. Statt dessen wird auf der Plattenhülle ein gekürzter Zeitungsartikel von Fritz J. Raddatz über den „Barrikaden-Tauber" Ernst Busch wiedergegeben, durch den der Schallplattenkäufer weder Informationen über die Lieder noch über die gerade hier deutlich sichtbare, fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Brecht, Eisler und Busch erhält.

3. DG 44 033[9]

Bertolt Brecht. Lieder, Gedichte, Szenen aus Stücken.

Vortrag: Ekkehard Schall

Musik: Bertolt Brecht, Paul Dessau, Hanns Eisler. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin (Litera 860 106). Klavier: Henry Krtschil. Gitarre: Werner Pauli. Das Orchester des Berliner Ensembles. Musikalische Leitung: Hans-Dieter Hosalla. Künstlerische Leitung: Manfred Wekwerth/Joachim Tenschert. Assistenz: Isot Kilian.

Enthält von Eisler: Von der Freundlichkeit der Welt, 1920 [1922]; Gegenlied zu: „Von der Freundlichkeit der Welt", um 1955 / Die Maske des Bösen, 1942 [Nr. 1 aus: Lieder für Gesang und Klavier aus Brechts Sammlung „Gedichte im Exil", 1942/43] / Wie der Wind weht, 1955 / Die Ballade vom Wasserrad, 1935/36 [aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe", op. 45, 1934—1936] / Ändere die Welt, sie braucht es [aus „Die Maßnahme", Lehrstück für Tenor, 3 Sprecher, Männerchor, gemischten Chor und Orchester, op. 20, 1930].

Der Hüllentext gibt Informationen über die Entwicklung und das Wirken des Schauspielers im Berliner Ensemble Ekkehard Schall.

4. DG 140 038

Bertolt Brecht. Hilmar Thate singt Kompositionen von Brecht, Dessau, Eisler, Hosalla.

Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin, DDR (Litera 860 138). Klavier: Karl-Heinz Nehring, Henry Krtschil. Gitarre: Ernst König, Dieter Rumstig. Das Orchester des Berliner Ensembles. Musikalische Leitung: Hans-Dieter Hosalla. Regie: Manfred Wekwerth, Joachim Tenschert. Assistenz: Isot Kilian.

Enthält von Eisler: O Fallada, da du hangest, 1919 [Ein Pferd klagt an, 1932] / Die Ballade vom Weib und dem Soldaten, um 1920 [1932] / [aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg", 1943—1959:] Das deutsche Miserere, 1943; Das Lied von der Moldau, 1943; Kälbermarsch, 1943 / [aus „Die Mutter", 1931:] Lied für alle, die verzagen wollen (Im Gefängnis zu singen), 1931; Bericht über den Tod eines Genossen (Grabrede), 1931; Lob des Revolutionärs, 1931 / [aus „Die Tage der Commune", 1950:] Resolution der Communarden, 1935; Keiner oder alle, 1934 [Bereits 1933 komponiert: „Sklave, wer wird dich befreien?" („Keiner oder alle!")].

Der Hüllentext gibt Informationen über die Entwicklung und das Wirken des Schauspielers im Berliner Ensemble Hilmar Thate.

5. DG 144 030

Gisela May singt Tucholsky

Musik von Fischer, Krtschil, Wilhelm, Heymann, Hollaender, Hauck. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin (AMIGA 855 110). Studio Orchester, Leitung: Henry Krtschil.

Enthält von Eisler: Die Nachfolgerin (1931) [1959—1961] / Der Graben (1928) [1929/30].

Der Begleittext von Lothar Kusche erwähnt Eislers Verdienste, in Zusammenarbeit mit Gisela May und Ernst Busch Tucholsky „unter die Leute gebracht" zu haben.

6. DG 144 034

Bertolt Brecht. Songs, Gedichte und Geschichten, gesungen und gesprochen von Wolf Kaiser.

Musik von Kurt Weill und Hanns Eisler. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten Berlin, DDR (Litera 860 119). Regie: Manfred Wekwerth. Assistenz: Isot Kilian. Musikalische Leitung: Hans-Dieter Hosalla. Das Orchester des Berliner Ensembles.

Enthält von Eisler nur: Das Lied vom Extra, gesungen vom Communarden „Papa" aus „Die Tage der Commune", 1948/49 [1950]. Der Hüllentext gibt Informationen über die Entwicklung und das Wirken des Schauspielers im Berliner Ensemble Wolf Kaiser.

7. DG 144 035

Bertolt Brecht. Gisela May Songs.

Musik: Weill, Werzlau, Eisler, Fischer, Müller-Medek, Wagner-Regeney, Hosalla, Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten (Eterna 825 797). Studioorchester, Dirigent: Henry Krtschil. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter.

Enthält von Eisler[10]: Ballade vom Weib und dem Soldaten, 1920? [op. 39, 1932] / Bericht über den Tod eines Genossen aus „Die Mutter", 1931 / Lied einer deutschen Mutter 1942 [1939] / O Fallada, da du hangest! (Ein Pferd klagt an) 1919 [1932] / Das Frühjahr aus dem Film „Kuhle Wampe", 1931 / Kuppellied aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe", 1934 / Mutter Beimlein, 1925/26 [1935].

Im Begleittext auf der Plattenhülle stellt Heinz Ritter das Mitglied des Berliner Ensembles Gisela May als Brecht-Interpretin vor. Die aufklappbare Plattenhülle enthält Liedtexte — allerdings nur die der ersten Schallplattenseite!

Die Platten DG 44 033, DG 140 038, DG 144 034 und DG 144 035 gehören als Reihe zusammen. Sie haben dieselbe Aufmachung (Entwurf: Holger Matthies) und stellen Mitglieder des Berliner Ensembles (Schall, Thate, Kaiser, May) als Brecht-Interpreten vor.

8. DG 168 093

Ein Bertolt-Brecht-Abend mit Therese Giehse (1. Folge)

Musik: Peter Fischer und Hanns Eisler. Musikalische Leitung und Klavier: Peter Fischer.

Enthält von Eisler nur: Mutter Beimlein [1935].

Im Begleittext berichtet Peter Stein in der Hauptsache über das Wirken Therese Giehses.

9. DG 168 094

Ein Bertolt-Brecht-Abend mit Therese Giehse (2. Folge)

Musik und musikalische Leitung s. 1. Folge.

Enthält von Eisler: Deutsches Miserere [aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg", 1943—1959] / Lied einer deutschen Mutter [1939].

An Stelle eines Begleittextes sind Rundfunk- und Pressestimmen zur 1. Folge abgedruckt.

10. DG 168 096

Ein Bertolt Brecht-Abend mit Therese Giehse (4. Folge)

Musik und musikalische Leitung s. 1. Folge.

Enthält von Eisler nur: Die Ballade vom Wasserrad [aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" op. 45, 1934—1936].

11. DG 27 50 003, Kassette mit 3 LP

Der große b. b. Therese Giehse spricht Bertolt Brecht.

Es handelt sich hier um einen Zusammenschnitt der 4 Folgen „Ein Bertolt

Brecht-Abend mit Therese Giehse" auf 3 Schallplatten. Die Kassette enthält von Eisler alle 4 oben angegebenen Lieder.

12. DG 27 50 004, Kassette mit 3 LP

Bertolt Brecht. „Die Mutter" nach dem Roman von Maxim Gorki / Musik von Hanns Eisler.

In der Inszenierung der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. Regie: Peter Stein, Wolfgang Schwiedrzik, Franz Steckel. Musikalische Einstudierung: Peter Fischer. Therese Giehse als Pelagea Wlassowa. Der Kassette liegt das Regiebuch der Schaubühneninszenierung mit illustriertem, vollständigem Text, herausgegeben von Volkar Canaris, bei (edition suhrkamp, bd. 517). Mit Texten von Elmar Altvater, Bertolt Brecht, W. I. Lenin, Mao Tse-tung, Frank Patrick Steckel/Peter Stein, Clara Zetkin und Beiträgen von Volker Canaris, Yaak Karsunke. Produzent: Dorothea Koehler. Aufnahmeleiter: Peter Stein. Toningenieur: Gerd Henjes. Gestaltung: Tostmann Werbeagentur ADW.

Die bedeutsame und verdienstvolle Edition widmet leider der essentiellen Bedeutung der Eislerschen Musik für die „Mutter" keinen Beitrag. Neben den Texten von Altvater, Brecht, Lenin, Mao usw. hätten die Herausgeber m. E. einem Eisler-Beitrag oder einer Analyse der Musik dieses Bühnenstücks größere Wichtigkeit beimessen müssen.

III. Heliodor

Hel 25 48 115

Hanns Eisler. Filmsuiten

Herausgeber: Michael Härting. Erschienen 1973. Aufnahme VEB Deutsche Schallplatten, Berlin (DDR).

Suite für Septett Nr. 1, op. 92 a (Variationen über amerikanische Kinderlieder) [1940][11] / Septett Nr. 2 [„Zirkus"] (1947) für große und kleine Flöte, Klarinette in B, Fagott und Streichquartett / Nonett Nr. 2 (1939) [für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Schlagzeug, 3 Violinen und Kontrabaß; die Jahreszahlangabe ist falsch: das Nonett Nr. 2 wurde im Jahre 1941 komponiert[12]].

Interpreten: Septett Nr. 1: Streichquartett der Deutschen Staatsoper Berlin; Peter Fremerey, Flöte; Oskar Michallik, Klarinette; Karl Steinbrecher, Fagott; Dirigent: Hanns Eisler / Septett Nr. 2: Manfred Friedrich, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott; Erben-Quartett / Nonett Nr. 2: Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott; Josef Gaß, Trompete; Horst Müller, Gerhard Petsch, Schlagzeug; Friedrich-Carl Erben, Wolfgang Löwe, Ralf-Reiner Haase, Solo-Violinen; Hans Richter, Kontrabaß.

Die Daten der Tonaufnahmen, die nur mono überspielt worden sind, sind nicht angegeben. Da das Septett Nr. 1 von Hanns Eisler dirigiert wird, stammen die Aufnahmen von 1962 oder früher, das Septett Nr. 2 wurde 1965 aufgenommen, Musik- und Tonregie: Eberhard Richter, das Nonett Nr. 2 im Jahre 1967, Musik- und Tonregie: Bernd Runge.

In der Einführung auf der Schallplattenhülle gibt Härting über die Entwicklung Hanns Eislers bis zum Ende des Exils einen ausgezeichneten Überblick, der trotz der gebotenen Kürze klar und verständlich ist und viele wichtige Informationen über das künstlerische und politische Wirken des Komponisten enthält. Ausgehend von den Reflexionen Eislers über die Situation des modernen Komponisten, der „begreifen lernen (muß), daß die Lösung der Krise der Musik nicht mehr von seinem Talent abhängig ist, sondern nur gelingen kann durch die Lösung der allgemeinen gesellschaftlichen Krise"[13] kommt Härting zur Darstellung des engen Zusammenhanges von praktischer und theoretisch-analytischer Arbeit bei Eisler, um dann auf das Buch „Komposition für den Film"[14] einzugehen und

schließlich eine Einführung in den Entstehungszusammenhang der vorliegenden Filmsuiten zu geben. Die Filme, für die die Musik geschrieben ist, haben großen Einfluß auf die Kompositionen gehabt, die aber trotzdem als eigenständige Kammermusikwerke zu verstehen sind.

Diese ausgezeichnete Schallplatte wird als Billigpreisplatte für DM 10,— angeboten.

IV. WERGO [15] (WER)

1. WER 600 41

Gisela May singt Brecht — Eisler — Dessau

Reihe: Große Interpreten neuer Musik. Tonaufnahme: Tonstudios des VEB Deutsche Schallplatten Berlin/Ost (Eterna 825 624, Unsere neue Musik 19).

Enthält von Eisler (alle Lieder der zweiten Schallplattenseite): Ballade von der Judenhure Marie Sanders [1935] / [aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" op. 45, 1934—1936:] Lied eines Freudenmädchens; Lied von der belebenden Wirkung des Geldes / Vier Wiegenlieder einer proletarischen Mutter [op. 33, 1932/33: 1. „Als ich dich in meinem Leib trug"; 2. „Als ich dich gebar"; 3. „Ich hab dich ausgetragen"; 4. „Mein Sohn, was immer auch aus dir werde"] / [aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg", 1943—1959:] Das Lied vom Kelch; Das Lied vom kleinen Wind; Das Lied von der Moldau; Und was bekam des Soldaten Weib [Lied vom Weib des Nazisoldaten].

Die Texte der Lieder sind der Schallplatte beigelegt. An Stelle eines Begleittextes wird die ganze Rückseite der Schallplattenhülle für die Werbung von WERGO-Platten verwendet. Da die Herausgeber dem Schallplattenkäufer nähere Informationen über die Ausführenden und die Tonaufnahmen vorenthalten, seien hier die Angaben aus der entsprechenden DDR-Schallplatte (Eterna 825 624), die ein umfangreiches Beiheft mit einer ausführlichen, illustrierten Einführung und Notenbeispielen enthält, wiedergegeben: Ausführende: Walter Olbertz, Klavier; Siegfried Stöckigt, Klavier (2. Klavier zu den Stücken aus dem „Schweyk"). Studio-Orchester, Leitung: Henry Krtschil. Die Lieder von Hanns Eisler sind unter Anleitung des Komponisten gearbeitet worden. Aufgenommen von März bis Mai 1966. Musik- und Tonregie: Bernd Runge.

2. WER 326

Gisela May singt Brecht-Lieder. Kompositionen von Dessau und Eisler.

Diese single-Platte bringt eine Auswahl aus der LP WER 600 41. Von Eisler sind zwei Lieder aus dem „Schweyk" enthalten: Das Lied vom Kelch / Und was bekam des Soldaten Weib (s. o.).

3. WER 600 51

Liliana Poli, soprano

Reihe „les grands interprètes de la musique moderne". Die Schallplatte enthält Werke von Benvenuti, Dallapiccola, Eisler, Nono, Schönberg. Tonaufnahmen (außer der Musik von Nono): Januar 1970, SWF-Studio Baden-Baden.

Enthält von Eisler: Die römische Kantate, für Stimme, 2 Klarinetten, Bratsche und Violoncello. Text: Aus dem Roman „Fontamara" von Ignazio Silone. [Die römische Kantate op. 60 ist die dritte in einer Reihe von 9 Kammerkantaten aus dem Jahre 1937]. Die Informationen über Hanns Eisler auf dem Beilagenblatt, welches neben kurzen biographischen Angaben die Texte der Kompositionen wiedergibt, sind dürftig, teilweise sogar falsch [16] und vermitteln ein unklares und schiefes Bild von der Bedeutung des Komponisten.

Es ist aber sehr erfreulich, daß die Interpretin versucht, mit der römischen Kantate ein ausdrucksstarkes antifaschistisches Kammermusikwerk Eislers in ihr Repertoire aufzunehmen und vorzustellen.

4. WER 600 64, Kassette mit 3 LP
Hanns Eisler
studio reihe neuer musik. Tonaufnahmen VEB Deutsche Schallplatten, Berlin.

Schallplatte I: Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben. Variationen für Flöte, Klarinette, Violine/Viola, Violoncello und Klavier, op. 70 [1940] / 3 Lieder von Bertolt Brecht: Der Kirschdieb [aus: Lieder für Gesang und Klavier aus Brechts „Steffinischer Sammlung", 1942]; Die haltbare Graugans; Der Pflaumenbaum / Kammersinfonie (1940) [für 15 Instrumente, op. 69].

Schallplatte II: Zeitungsausschnitte, op. 11 [1925/26]: 1. Mariechen, 2. Kinderlied aus dem Wedding, 3. Heiratsannonce — Liebeslied eines Kleinbürgermädchens, 4. Kriegslied eines Kindes, 5. Aus einer Enquête a) Die Sünde b) Mutter und Vater c) Der Tod, 6. Heiratsannonce — Liebeslied des Grundbesitzers, 7. Der Feldprediger („Schweyk" von J. Hasek), 8. Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof / Nonett Nr. 1 [für Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Streichquartett und Kontrabaß] (1957) (32 Variationen über ein fünftaktiges Thema) [die Jahreszahlangabe ist falsch: das Nonett Nr. 1 wurde 1939 komponiert[17]] / Sonett über Goethes Gedicht „Der Gott und die Bajadere" (Bertolt Brecht) [1939] / Sonett über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft" (Bertolt Brecht) [1939] / 2. Sonate für Klavier (in Form von Variationen) op. 6 (1924).

Schallplatte III: Hanns Eisler spricht über Hölderlin. Ausschnitt aus einem Rundfunkgespräch zwischen Hanns Eisler und Hans Bunge.

Interpreten und Tonaufnahmen des VEB Deutsche Schallplatten: Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben: Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Friedrich-Carl Erben, Violine I; Arnim Orlamünde, Viola; Wolfgang Bernhardt, Violoncello; Jutta Czapski, Klavier. Aufnahmen 1967. 3 Lieder von Bertolt Brecht: Roswitha Trexler, Mezzosopran; Walter Olbertz, Klavier. Aufnahmen 1971. Kammersinfonie: Kammerorchester Berlin, Dirigent: Walter Goehr. Aufnahme 1960. Zeitungsausschnitte: Roswitha Trexler, Mezzosopran; Walter Olbertz, Klavier. Aufnahme 1971. Nonett Nr. 1: Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott; Werner Schramm, Horn; Friedrich-Carl Erben, Violine I; Ralf-Rainer Haase, Violine II; Arnim Orlamünde, Viola; Wolfgang Bernhardt, Violoncello; Hans Richter, Kontrabaß. Aufnahme nicht angegeben! — ebenfalls bei VEB Deutsche Schallplatten, 1967. 2 Sonette: Roswitha Trexler, Mezzosopran; Helmut Hofmann, Klarinette; Heinz Christoph, Baßklarinette. Aufnahme 1971. 2. Sonate für Klavier: Walter Olbertz, Klavier. Aufnahme nicht angegeben! — Ebenfalls bei VEB Deutsche Schallplatten, 1960 (?). Hanns Eisler spricht über Hölderlin: Aufnahme 6. November 1961. Angaben über Mono- und Stereoproduktionen fehlen: nur die Aufnahmen von 1971, die 3 Lieder, die 2 Sonette und die Zeitungsausschnitte, sind stereo produziert. Schwerwiegender als alle bisher angedeuteten Verstöße gegen die Grundsätze der Schallplattenedition ist das völlige Ignorieren eines Liedes auf der Schallplatte III. Es handelt sich um das Lied „L' automne prussien" aus den Buckower Elegien, Textdichtung und Musik von Hanns Eisler; Sängerin und Pianist bleiben unbekannt.

Die Schallplatten enthalten Werke aus zwei Zeitabschnitten des Eislerschen Schaffens: aus der frühen Periode, in der Eisler noch unter dem direkten Einfluß Arnold Schönbergs komponiert (2. Klaviersonate, 1924), bzw. sich davon abwendet (Zeitungsausschnitte, 1925/26) und aus der Periode des Exils (Nonett 1 und 2 Sonette, 1939; Vierzehn Arten ... und Kammersinfonie, 1940; 3 Lieder, 1942). Durch die Herausgabe dieser Kompositionen auf der Schallplatte füllte WERGO eine erhebliche Marktlücke und erhielt dafür Beifall, der sich aber fast immer mit mehr oder weniger scharfer Kritik an den zweifelhaften Auswahlkriterien der Edition verband. Gerhard R. Koch sagt in seiner Retrospektive „10 Jahre WERGO": „Besondere Bedeutung kommt der Drei-Platten-Kassette mit Werken von Hanns Eisler zu, die allerdings leider weder die wichtige ‚Deutsche

Symphonie' noch Arbeiter-Kampflieder enthält."[18] Michael Härting stellte den Hörern des Westdeutschen Rundfunks bereits am 5. 11. 1972 die WERGO-Kassette vor: „Ihr Kapital in Eisler zu investieren unternahm in diesem Sommer, Feingespür für die Marktlage beweisend, die kleine, auf Neue Musik spezialisierte Schallplattengesellschaft WERGO, seit Jahresbeginn Tochter des Mainzer Schott-Verlags. Sie präsentierte ein Album mit drei Platten unter dem anspruchsvollen Titel ‚Hanns Eisler-Kassette'. Zwei Platten enthalten Musik, die dritte bringt einen Ausschnitt aus der DDR-Rundfunkproduktion der Bungegespräche. Und hier fängt die Reihe der Fragen, die die Editionspraxis der Firma aufwirft, schon an: War es wirklich notwendig, die dritte Platte dieser etwas größeren Eisler-Veröffentlichung in der Bundesrepublik mit Texten zu füllen, die man bereits gedruckt in Händen hält? Frage Nummer zwei: Auswahlkriterien. Sie sind schlicht unerkennbar; es sei denn, man sähe sie darin, daß die politisch ‚scharfen Sachen' Eislers ausgespart sind."[19] Härting nennt „viel Ungereimtes und auch Unerfreuliches"[20] bei der mit dem Deutschen Schallplattenpreis gekrönten Kassetten-Edition; es würde zu weit führen, den „ganze(n) Strauß editorischer Peinlichkeiten"[21], den Härting zum Vorschein bringt, hier wiederzugeben.

Die WERGO-Kassette enthält einen Begleittext von Konrad Boehmer mit dem Titel „Hanns Eisler — Komponist der Arbeiterklasse", der gleichzeitig in englischer und französischer Übersetzung vorliegt. Zum ersten Mal wurde damit im Zusammenhang mit einer Schallplatte in der BRD ein Aufsatz veröffentlicht, in dem, wenn auch unvollständig[22], einige wesentliche Aspekte des Eislerschen Wirkens angesprochen werden. In dem Zusammenhang allerdings, in dem Eisler der Komponist der Arbeiterklasse genannt wird, wird diese Aussage gleichzeitig wieder paralysiert. Die für die Schallplatte ausgewählten Werke bleiben als Charakterisierung des Komponisten der Arbeiterklasse unverständlich.

Eisler geht es auch mit seinen Kammermusikwerken darum, der Sache der Arbeiterklasse zu nützen, allerdings mit anderen Mitteln und auf einer anderen Ebene als etwa mit dem Einheitsfrontlied. Die prinzipiell identische Intention des Komponisten gilt es zu verstehen und darum bei der Herausgabe einer Hanns Eisler-Kassette zu erklären. Zu untersuchen wäre hier, warum Eisler sich der Filmmusik zuwandte, warum er sich in einer bestimmten Weise der Zwölf-Ton-Technik bediente, zu fragen, wie Eisler der von ihm intendierten gesellschaftspolitischen Funktion der Musik Rechnung trägt; da aber diese selbst in Frage gestellt wird, bedeutet das den Versuch, mit der Herausgabe Eislerscher Musik das Werk des Komponisten insgesamt als fragwürdig zu betrachten. Das geschieht durch den der WERGO-Kassette beigelegten Aufsatz „Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik"[23] von Ursula Stürzbecher. Die Autorin reiht Zitate von über einem Dutzend Komponisten und Musikwissenschaftlern aneinander, die sich zum Problem des möglichen oder unmöglichen Zusammenhangs von Musik und gesellschaftspolitischem Engagement äußern. Ergebnis ist die Ansicht Stürzbechers, daß es eine wirkliche Einheit von Musikalischem und Politischem nicht geben kann. Entweder das eine bei Vernachlässigung des anderen oder umgekehrt: entweder eine Revolution des musikalischen Materials oder die Gleichgültigkeit der musikalischen Mittel gegenüber politischen Intentionen. „Zwei Künstlertypen werden immer zu unterscheiden sein: die umweltorientierten, die aktiv in ein Geschehen einzugreifen, die ‚Sand in das Getriebe des Räderwerks' zu streuen versuchen, und die in sich und ihren schöpferischen Impuls eingesponnenen, welche die um sie sich abspielenden Tatsachen bedauern, doch nicht sich aufgerufen fühlen, anderes zu tun, als an dem im klassischen Sinne ‚absoluten' Kunstwerk zu arbeiten."[24]

Die Auffassung Stürzbechers steht in schärfstem Gegensatz zu der in Eislers Gesamtwerk verwirklichten Einheit von politischem und ästhetischem Anspruch. Die Beilage dieses Aufsatzes zur Hanns Eisler-Kassette kennzeichnet den Übergang

von der Strategie des Totschweigens des Komponisten zu der, mit der Publikation seiner Werke deren politische Implikate auszuklammern und die ästhetischen Inhalte unverständlich zu machen.

V. Elektrola

Elec 1 C 062-31 127
Sonja Kehler singt Hanns Eisler
Diese Aufnahmen werden von Electrola auch als Tonbandkassette vertrieben: Elec 1 C 244-31 127.

Produktion: VEB Deutsche Schallplatten Berlin/DDR. Musikalischer Leiter: Helge Jung. Solisten: Ernst Rentner, Akkordeon; Gundula Sonsalla, Gitarre; Gerald Schleicher, Klarinette; Karl-Heinz Nehring, Klavier. Musikregie: Dagmar Vorwerk. Tonregie: Walter Müller. Tontechnik: Jutta Gallinat. Studio: Reichstagsufer Ost-Berlin Sept./Nov. 73. Produktionsrecht für alle westlichen Länder: SONGBIRD 1974.

Aus dem Bühnenstück „Die Tage der Commune" (1956): Geneviéve: Ostern ist Ball sur Seine; Père Josèphe; Geneviève: Margot ging auf den Markt heut früh; Resolution (In Erwägung, daß wir keine Kohle . . .) / Aus der Fernsehbearbeitung des Bühnenstücks „Lofter" (1958): Ihr Leute, jetzt ist's Nacht in London; Lied der Angelina (Seht all' der Menschen Eitelkeit); Im Hof der Kneipe, Leute; Lied der U (Zuerst lief ich mit Dogge und mit Roß); Zuletzt, ihr Leute, geht es, wie es immer geht; Schlußchoral: Wer unter uns hat ein eigenes Gesicht? / Aus der Musik zum Puntila-Film (1956): Puntila-Lied (Herr Puntila soff drei Tage lang); Als die Pflaumen reif geworden; Die Gräfin und der Förster (Ballade) (Es lebt eine Gräfin im schwedischen Land) / / Aus dem Film: „A scandal in Paris" (1946): They call me sweet Loretta; Considering everything / Der Butterräuber von Halberstadt (Durch des Huywalds düst're Gründe) (um 1950) / Lied von der Tünche (aus: „Rundköpfe und Spitzköpfe", 1934) / O Fallada, da du hangest (Ein Pferd beklagt sich) (Ich zog meine Fuhre trotz meiner Schwäche), 1932 (Brecht) / Gedenktafel für 4000 Soldaten, die im Krieg gegen Norwegen versenkt wurden (Wir liegen allesamt im Kattegatt), 1940 (Brecht) / Der Führer (Manch gekrönter Abenteurer), 1961 (Weinert) / Wir haben eben die falschen Väter, 1961 (Weinert) / Der Groschen, um 1960 (Rose Nyland) / Hast am Feldrain geblüht (aus: „Katzgraben", 1954) (Strittmatter) / Das Lied vom kriegerischen Lehrer (Da war der Lehrer Huber), 1951 (Brecht) / Willem hat ein Schloß, um 1951 (Brecht).

Die Kompositionen Eislers wurden bis auf wenige Ausnahmen für die Interpretation durch Sonja Kehler von Manfred Grabs bearbeitet. Die Plattentasche enthält einen Bericht über die Entwicklung der Schauspielerin und Chansonette aus der DDR Sonja Kehler und eine ausgezeichnete Einführung in die vorliegenden Kompositionen und den Zusammenhang, dem sie entnommen sind, von Jürgen Elsner. Außerdem wird ein kurzer Abriß über das Leben Hanns Eislers gegeben.

Nachtrag

Es ist eine Schallplatte zu erwähnen, auf der der Name Hanns Eisler nicht genannt wird, sondern lediglich Komponisten namens Fitzke und Reininghaus. Es handelt sich um eine Single-Platte der NEUEN WELT in Köln (NWPK — 1001) aus dem Jahre 1974 mit dem Titel „Der Kriselkreisel". Text und Musik stammen von der Gruppe „Der Funke" (Arbeitskreis Musik im Klassenkampf, Westberlin). Genauer gesagt: die Musik wurde großenteils von Eisler übernommen und von Reininghaus, der an Stelle Eislers als Komponist genannt wird, bearbeitet. Die Musik zur „Ballade von der Firma Avalon" ist eine Bearbeitung des Tucholsky-Liedes „Der Priem" von Eisler. In „So wie es ist . . ." werden zwei Eisler-Kom-

positionen verwandt: Das „Couplet für die Bierabteilung" und ein Teil der Nr. 4 aus den „Vier Wiegenliedern einer proletarischen Mutter" („Mein Sohn, was immer auch aus dir werde").

Zu kritisieren ist hier nicht nur die kommentarlose Übernahme Eislerscher Kompositionen durch Reininghaus, sondern vor allem die Verfahrensweise in der Bearbeitung: Der Musik Eislers — eine Karikatur und Entlarvung der verdummenden Biersalonmusik („Couplet für die Bierabteilung") — wird die ironische Spitze abgebrochen, sie wird für ernst genommen (einem ernst gemeinten Text unterlegt) und dem Publikum, das offensichtlich für dumm gehalten wird, als volksnah und leicht verständlich verkauft. Die Biersalonmelodie, die Eisler in seiner Komposition entlarvt, wird mit gängiger Beatmusik modernisiert, so daß die Musik von Reininghaus unbewußt und ungewollt zur eigenen Karikatur wird. Daß sie schließlich noch mit der bitterernsten Musik aus den Vier Wiegenliedern zusammengemixt wird, macht die Dummheit dieser Komposition Reininghaus' noch vollkommener.

B. DDR

Die Grundlage für die umfangreiche wissenschaftliche Aufarbeitung des Schaffens Hanns Eislers war der kurz nach dem Tode des Komponisten gefaßte „Beschluß des Präsidiums des Ministerrats der DDR zur Pflege und Verbreitung des Werkes von Hanns Eisler und zur Einrichtung des Hanns Eisler-Archivs bei der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (Neues Deutschland, 31. März 1963)"[25]. Bis 1972 erschienen über 50 Schallplatten mit Eislerscher Musik in der DDR. Seit seinem 75. Geburtstag steht die Herausgabe seiner Werke auf einer neuen Stufe: es wurde auf der Grundlage einer von den Musikwissenschaftlern Jürgen Elsner und Günter Mayer erarbeiteten „Hauptkonzeption für die HANNS EISLER-EDITION des VEB Deutsche Schallplatten"[26] die Edition seines Gesamtwerkes auf Schallplatten in Angriff genommen. Auf diese Konzeption und auf die im Rahmen der Edition bereits erschienenen Schallplatten werde ich weiter unten näher eingehen.

Die bis 1972 herausgegebenen Schallplatten[27] mit Musik von Hanns Eisler sind zum großen Teil im Handel vergriffen, aber vielleicht in Musikbibliotheken — z. T. auch im Westen — auszuleihen. Ein nach den Titeln der Kompositionen alphabetisch geordnetes Schallplattenverzeichnis ist abgedruckt in Notowicz/Elsner, Quellennachweise, Leipzig 1965, S. 141—173; es enthält die Schallplatten, die bis 1933 in Deutschland und von 1945 bis 1965 in der DDR produziert wurden. In dem Hanns Eisler-Band des Kulturbundes der DDR[28] befindet sich ein Schallplattenverzeichnis, das nach den Nummern der Platten in der Reihenfolge Eterna, Amiga, Aurora, Litera geordnet ist. Aus Platzgründen kann dieses Verzeichnis hier leider nicht abgedruckt werden. Es sei aber eine Schallplatte erwähnt, die im Angebot der Düsseldorfer Vertriebsfirma Polyglott enthalten ist, und zwar unter der Nummer Pglot D 18 Z 871/72 — U. Es handelt sich um die Schallplatte Litera 8 60 034/035: Brecht-Abend Nr. 2: Über die großen Städte. Sie enthält von Eisler: Lied von der belebenden Wirkung des Geldes, aus op. 45 und die Hollywood-Elegien.

Auf der Plattentasche ist zu den Hollywood-Elegien angegeben: „Musik: Hanns Eisler". Diese Angabe ist irreführend: Es wird nur die Nummer 4: „Hollywood" („Diese Stadt hat mich belehrt . . .") gesungen, und zwar von Hilmar Thate (Klavier: Henry Krtschil). Andere Stücke (Nr. 1, 2, 3 und 5) werden von Thate gesprochen. Warum nur die ersten fünf Teile der Hollywood-Elegien interpretiert wurden, bleibt unverständlich: es gibt acht! Unter dem Gesichtspunkt, nur Brecht-Dichtungen in diesem Zusammenhang aufzunehmen, hätte man Nr. 6 und Nr. 7

(von Eisler, beide in englischer Sprache) weglassen können, nicht aber Nr. 8 („Über die vier Städte"). Unverständlich auch, warum Thate es für angebracht hält, die Nr. 4 zu singen; seine Gesangsinterpretation ist durchaus kein ästhetischer Gewinn.

Dem Verzeichnis des Kulturbundes der DDR ist noch eine zum 100. Jahrestag der Pariser Commune im Frühjahr 1971 hergestellte und veröffentlichte Kassette hinzuzufügen:

Litera 8 60 182/183/184: Die Tage der Commune von Bertolt Brecht. Musik Hanns Eisler. In der Bühnenfassung des Berliner Ensembles. Regie: Manfred Wekwerth/Joachim Tenschert. Musikalische Leitung: Hans-Dieter Hosalla. Tonmontage: Dieter Hasselmann/Helmut Schlafke. Das Orchester des Berliner Ensembles. Assistenz: Isot Kilian. Tonregie: Rolf-Dieter Gandert. Ein umfangreiches Beiheft ist der Kassette beigelegt.

Die Hanns Eisler-Edition

Im Januar 1972 legten Jürgen Elsner und Günter Mayer ihre „Hauptkonzeption für die HANNS EISLER-EDITION des VEB Deutsche Schallplatten" vor. Das Ziel, nach wissenschaftlich fundierten Kriterien das kompositorische Gesamtwerk Hanns Eislers auf Schallplatten herauszugeben, wird in dieser Konzeption in Einklang gebracht mit der Intention, breite Interessentenkreise zu erreichen. Das Gesamtwerk wird so gegliedert und auf 41 Schallplatten verteilt, daß für die große Mehrzahl derjenigen, die die Gesamtausgabe nicht kaufen, die Möglichkeit besteht, je nach Interessenlage einzelne Schallplatten oder Plattengruppen auszusuchen: jede Platte bildet, obwohl Teil der Gesamtausgabe, eine selbständige Einheit und ist isoliert verständlich. Dieses Ziel wird erreicht durch die spezifischen Gliederungsprinzipien und durch die Einführungstexte auf den einzelnen Schallplatten. Im Sinne dieser Konzeption wird die bisherige Editionspraxis, bei der aus thematischen Gesichtspunkten bestimmte Kombinationen entstanden, wodurch sich „mehr oder weniger zufällig eine ‚bunte Mischung' von Werken verschiedener Genrespezifika oder verschiedener Entstehungszeit" (S. 15) ergab, einer Kritik unterzogen.

Die Hauptkonzeption gliedert sich in sieben Punkte:

> „I. Zum marxistischen Eisler-Bild, II. Zur Frage der akustisch-musikalischen Reproduktion der Werke Eislers, III. Gliederungsprinzipien, IV. Kommentare zu verschiedenen Aspekten, A. Allgemeines, B. Zur Realisierung des Gliederungsprinzips, C. Bemerkungen zu einzelnen Werken (Platten), V. Einführungstexte und Beigaben, VI. Zur graphischen Gestaltung, VII. Liste der Schallplatten, A. Übersicht, B. Plattenfolge." (S. 7.)

Elsner und Mayer gehen von dem bisher ausgearbeiteten marxistischen Eisler-Bild aus und bestimmen von daher generell die Funktion und Bedeutung der Edition. Das Erbe Hanns Eislers zu erarbeiten, beinhaltet für sie nicht das Ausstellen von „Museumsmusik"[29], sondern hat aktuelle gesellschaftliche Bedeutung:

> „Die Edition wird in erster Linie musikalisch, aber auch in den Einführungstexten den komplexen Zusammenhang demonstrieren, daß Hanns Eisler zugleich Musiker und Organisator, Theoretiker und Lehrer einer neuen Praxis und Programmatik der Musik war, neue Maßstäbe für Komposition, Interpretation und die Art und Weise der musikalischen Rezeption gesetzt hat, aber auch für das theoretische Begreifen von Musik im gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang und Umwälzungsprozeß in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus. In dieser Komplexität realisierte Hanns Eisler modellhaft die Einheit von politisch-ideologischem und künstlerisch-musikalischem Fortschritt . . ."

Einem solchen Verständnis des Eislerschen Erbes entsprechend halten es die Autoren für „völlig falsch, einzelnen Werken oder Schaffensperioden *einseitig* den Vorrang zu geben" (S. 5) und setzen sich mit allem Nachdruck für die Rezeption des *ganzen* Eisler ein und fordern, „sein *ganzes* Werk in der Musikkultur der entwickelten sozialistischen Gesellschaft im doppelten Sinne ‚aufzuheben'" (S. 6).

Die Gliederungsprinzipien für die Hanns Eisler-Edition entwickeln Elsner und Mayer, indem sie die vorliegenden Klassiker-Editionen und die bereits erschienenen Eisler-Schallplatten kritisch untersuchen. Nachdem sie dargelegt haben, daß sich sinnvolle, einheitliche Kriterien weder für die systematische Anordnung der Eislerschen Werke nach Gattungskomplexen noch für Zusammenstellungen nach thematischen Gesichtspunkten finden lassen, entschieden sie sich für eine

> „Groß- und Binnengliederung . . . , in der das historische und systematische Prinzip vereinigt werden. Die Großgliederung folgt den Schaffensperioden. Innerhalb der Schaffensperioden wird systematisch nach ‚Gattungskomplexen' angeordnet[30]. . . (Es) ergaben sich für die Gliederung des Gesamtwerkes wie der einzelnen Platte zwei durchgehende Prinzipien: das historisch-biografische und das systematisch-musikalische.
>
> Die Vielfalt des Werkes von Hanns Eisler ist auch innerhalb der Binnengliederung nach Genres auf den meisten Einzelplatten ersichtlich. Sie ergibt sich aber vor allem aus der Gruppierung der Platten nach Schaffensperioden, bzw. aus der Kombination der systematisch gegliederten Einzelplatten über die Schaffensperioden hinweg. Das heißt: für den Benutzer der Edition ergibt sich die Möglichkeit — im Unterschied zu dem bisher üblichen Anordnungsverfahren — ohne umständliches Heraussuchen des über viele Platten Verstreuten das Zusammengehörige zu überblicken — sowohl hinsichtlich der einzelnen Schaffensperioden, als auch die Möglichkeit nach dem Baukasten-Prinzip die Platten herauszunehmen, auf denen die Entwicklung im einzelnen Genre leicht überschaubar wird: z. B. Klaviermusik der I. und III. Periode, die Konzertlieder der I., III. und IV. Periode usw." (S. 17).

Die Konzeption führt im Detail anhand von Tabellen aus, wie die Werke Eislers auf die einzelnen Schallplatten, gleichzeitig nach Schaffensperioden und nach Gattungskomplexen gegliedert, verteilt werden. Es ergeben sich in der historisch-biografischen Gliederung für die I. Periode: Frühwerk (bis 1925/26) drei Schallplatten, für die II. Periode: Kampfmusik (1925/26—1933) acht, für die III. Periode: Exil (1933—1948) vierzehn und für die IV. Periode: DDR (1948—1962) zehn Platten. Die quergelagerte Gliederung nach Genres ergibt, um sie an einem Beispiel zu erläutern, etwa für die Lieder (Konzertlieder, Kampflieder, Volkslieder, Chansons) der I. Periode 1,5 LP (d. h. 3 Schallplattenseiten), der II. ebenfalls 1,5 LP, der III. 2,5 LP und der IV. 4,5 LP, das ergibt also insgesamt 10 Schallplatten mit Liedern von Eisler. In dieser Gliederung sind außer Liedern folgende Gattungskomplexe enthalten: Chöre (a cappella), Bühnen-(Hörspiel-)musiken, Bühnen- und Filmmusiken, Kammerkantaten, Vokalsinfonik, Klaviermusik, Instrumentale Kammermusik, Orchestermusik, Bearbeitungen und eine gemischte Platte. Außerhalb der historischen und systematischen Gliederung mit insgesamt 35 Schallplatten wird die Edition noch 3 Dokumente-Platten, auf denen Hanns Eisler spricht und singt, und 3 Interpretenporträts mit Ernst Busch, Gisela May und Irmgard Arnold enthalten.

Durch diese Konzeption wird ein breiter Interessentenkreis angesprochen, kann vielen, die noch keine Beziehung zu Eisler haben, von mehreren Punkten aus der Zugang zu seinem Werk verschafft werden. Der Preis von 10,10 Mark pro Schallplatte macht es Interessierten möglich, sich leichter für den Kauf etwa von be-

stimmten Plattengruppen zu entscheiden. Den Überblick über den Stellenwert jeder einzelnen Platte im Gesamtwerk Eislers soll der Einführungstext gewährleisten.

> „Wir sehen — . . . — eine wichtige Aufgabe der Einführungstexte und Beigaben darin, die Komplexität des Wirkens Hanns Eislers zu verdeutlichen, also über die notwendigen Ausführungen zu den jeweiligen Werken hinaus nicht nur Weite und Vielfalt des Schaffens, sondern auch die Rolle des Organisators, des Theoretikers, des Dirigenten, des Kritikers Eisler hervortreten zu lassen — und zwar als notwendiges Moment der neuen Qualität des sozialistischen Realismus. Es käme also auf dieser Ebene darauf an, historische Kenntnisse und aktuelle Bezüge zu vermitteln."
> (S. 32 f.)

Die HANNS EISLER-EDITION wird folgende Schallplatten enthalten:

1 Frühe Lieder
2 Frühe Klavierstücke — Klavierwerke
3 Instrumentale und vokale Kammermusik

---

4 (Übergang: op. 9, 23, 16)
5 Chöre
6 Lieder / Bearbeitungen von „Kampfliedern"
7 Lieder und Balladen (E. Busch)
8 Bühnenmusik zu „Die Maßnahme"
9 Bühnenmusik zu „Die Maßnahme"
10 Bühnenmusik zu „Die Mutter" / Lieder
11 Orchestermusik

---

12 Klavierwerke
13 Kammerkantaten / Sonette
14 Bühnenmusik zu „Die Rundköpfe . . ."
Hörspielmusik zu „Kalifornische Ballade"
15 Instrumentale Kammermusik
16 Vokalsinfonik / Lieder
17 Deutsche Sinfonie
18 Deutsche Sinfonie / Orchestermusik
19 Orchestermusik
20 Bühnenmusik zu „Die Mutter" (Kantate)
21 Lieder
22 Aus dem Hollywooder Liederbuch
23 Chöre / Instrumentale Kammermusik
24 Instrumentale Kammermusik
25 Bühnenmusik zu „Leben des Galilei" / Instr. Kammermusik

---

26 Lieder
27 Lieder (Neue deutsche Volkslieder)
28 Vokalsinfonik / Orchestermusik
29 Stücke aus Bühnenmusiken (Höllenangst, Eulenspiegel, Schwitzbad, Kommune-Tell)
30 Bühnenmusik zu „Die Gesichte der Simone Marchard" /
Aus der Bühnenmusik zu „Die Tage der Kommune"
31 Bühnenmusik zu „Sturm" / Lieder
32 Bühnenmusik zu „Schweyk im Zweiten Weltkrieg"
33 Lieder (Tucholsky)
34 Lieder (Tucholsky)
35 Vokalsinfonik / Orchestermusik

---

36 Hanns Eisler-Dokumente 1
37 Hanns Eisler-Dokumente 2
38 Hanns Eisler-Dokumente 3

---

39 Interpretenporträt (Gisela May)
40 Interpretenporträt (Ernst Busch)
41 Interpretenporträt (Irmgard Arnold)

Von diesen 41 Schallplatten sind bisher 13 erschienen[31]. Zu diesen seien hier nähere Angaben gemacht:

Eterna Edition Eisler — 30,0 cm, M 33. Alle Platten entstanden in Zusammenarbeit mit dem Hanns Eisler-Archiv der Akademie der Künste der DDR. Die Aufnahmen wurden stereo produziert vom VEB Deutsche Schallplatten Berlin, DDR. Wenn in den Inhaltsverzeichnissen der Schallplatten die Kompositionsdaten nicht vermerkt sind, sind sie in den Einführungstexten enthalten.

1. NOVA 885 001

Die Mutter. Kantate nach dem Schauspiel von Bertolt Brecht.

Kantate für Mezzosopran, Bariton, mehrere Sprecher, Chor und zwei Klaviere nach Bertolt Brechts gleichnamigem Schauspiel. Rekonstruierte Fassung des Hanns Eisler-Archivs der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (1968).

Ouvertüre, 1. Wie die Krähe, 2. Das Lied von der Suppe, 3. Der zerrissene Rock, 4. Gedanken über die rote Fahne, 5. Lob des Kommunismus, 6. Lob des Lernens, 7. Lob des Revolutionärs, 8. Im Gefängnis zu singen, 9. Lob der Wlassowas, 10. Lob der dritten Sache, 11. Grabrede, 12. Steh auf!, 13. Lob der Dialektik. Interpreten: Elisabeth Breul, Mezzosopran; Hermann Hähnel, Bariton; Jutta Czapski, Klavier; Erika Tschauner, Klavier; Mathilde Danegger, WLASSOWA; Walter Niklaus, KOMMENTATOR; Käthe Reichel, EINE FRAU, DIENSTMÄDCHEN; Hans-Peter Minetti, ERSTER ARBEITER; Hilmar Thate, ZWEITER ARBEITER, PAWEL. Wortregie: Dieter Scharfenberg. Chor der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" Berlin, Dirigent Fritz Höft. Aufgenommen 1969/70. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Bernd Runge. Plattentasche: Einführungstext: Dr. Jürgen Elsner, Gestaltung: Christoph Ehbets, Titelseite: Franke „März 1920". Der Plattentasche sind die Sprecher- und Liedtexte der Kantate beigefügt.

Elsner und Mayer (Hauptkonzeption, S. 23) ist zuzustimmen, wenn sie die Sprecher dieser Kantatenfassung für fast durchweg schlecht besetzt halten; wenn sie aber diese Aufnahme musikalisch hervorragend und beispielhaft nennen, muß das relativiert werden. Der Chor vermag bei aller Präzision den revolutionären gesellschaftlichen Gestus der Kantate nicht adäquat zu vermitteln, und auch die Solisten lassen viel von dem vermissen, was nötig wäre, um — dem sehr verschiedenen Charakter der Lieder entsprechend — „ganz bestimmte Haltungen" (S. 9) hervorzurufen und das lustvolle „gesellschaftliche Verantwortungsgefühl" (S. 9) (etwa im „Lob des Kommunismus") zum Ausdruck zu bringen.

2. NOVA 885 004

Lieder mit Ernst Busch

Solidaritätslied, 1930, Neufassung 1948 / Ballade von den Säckeschmeißern, 1930 / Ballade vom Neger Jim, 1930 / Stempellied, 1930 / Roter Wedding, 1929 / Einheitsfrontlied, 1934 / Der heimliche Aufmarsch, 1929 / / Lenin, 1950 / Marsch der Zeit, 1957 / Linker Marsch, 1957 / Wenn Arbeiter und Bauern, 1950 / Die alten Weisen, 1950 / Deutschland, 1950 / Wir reichen euch die Hand, 1950 / Seid euch bewußt der Macht, 1950 / Lied der Werktätigen, 1929, Neufassung 1949.

Plattentasche: Einführungstext: Dr. Jürgen Elsner, Gestaltung: Christoph Ehbets, Foto (Ernst Busch): Kiesling. Der Plattentasche sind die Texte der Lieder beigelegt.

3. NOVA 885 021
Nationalhymne der DDR
Neue deutsche Volkslieder nach Texten von Johannes R. Becher.
Die alten Weisen (Nr. 1 a) / Volkes eigen (Nr. 2) / Die Welt verändern wir (Nr. 3) / Wir reichen euch die Hand (Nr. 16) / Wenn Arbeiter und Bauern (Nr. 4) / Im Frühling (Nr. 5) / Lied von der blauen Fahne (Nr. 6) / Heimatlied (Nr. 7) / Das ferne Lied (Nr. 8) / Straße frei! (Nr. 9) / Dank euch, ihr Sowjetsoldaten (Nr. 9 a) / Hymne auf die UdSSR (Nr. 10 / Lenin (Nr. 11) / Deutschland (Nr. 12) / Gesang vom Lernen (Nr. 13) / Das Wunderland (Nr. 14 a) / Zeit zum Wandern (Nr. 15) / Weihnachtslied (Nr. 17) / Kinderlied zu Weihnachten (Nr. 18) / (Nationalhymne der DDR).
Interpreten: Roswitha Trexler, Sopran; Hermann Hähnel, Bariton; Jutta Czapski, Klavier; Großer Chor des Berliner Rundfunks; Kinderchor des Deutschlandsenders; Choreinstudierung: Manfred Roost; Mitglieder des Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchesters; Dirigent: Dietrich Knothe. Aufgenommen Mai/Juni 1971. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Eberhard Richter.
Plattentasche: Einführungstext: Inge Lammel. Titelseite: Wormacka, Mädchen mit Taube, Farblithographie, 1959, Reproduktion: Heinz Nixdorf; Gestaltung: Christoph Ehbets.
Im Gegensatz zu den Angaben auf der Plattenhülle und auf dem Plattenlabel enthält diese Schallplatte nicht die Nationalhymne der DDR. Es ist zu vermuten, daß die Nationalhymne ursprünglich für diese Platte konzipiert war (vielleicht ist sie in den ersten Ausgaben noch enthalten), dann aber gelöscht wurde, als der historisch überholte Text als nicht mehr zur Nationalhymne gehörig betrachtet wurde. Die Lösung der Schallplattenherausgeber ist inkonsequent und irreführend: Außer der Plattenpressung wurde nur die Rückseite der Plattentasche korrigiert; sie enthält zur Nationalhymne keinen Hinweis mehr, auch nicht im Einführungstext von Inge Lammel. Im Gegensatz dazu nennt die Vorderseite der Plattentasche noch die „Nationalhymne der DDR", und auf dem Label (Seite 2) sind darüber hinaus die Interpreten (Rundfunksolistenvereinigung und Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Dirigent: Helmut Koch) angegeben. Auf einen kurzen Kommentar hätten die Herausgeber bei einem solchen Vorgehen nicht verzichten sollen!

4. NOVA 885 037
Lieder mit Gisela May
Das Lied der Pflastersteine (Erich Weinert) / Wiegenlieder einer proletarischen Mutter (Bertolt Brecht): I. Als ich dich in meinem Leib trug, II. Als ich dich gebar, schrien deine Brüder, III. Ich hab dich ausgetragen, IV. Mein Sohn, was immer auch aus dir werde / O Fallada, da du hangest! (Ein Pferd klagt an) (Bertolt Brecht) / Aus: „Die Mutter" (Bertolt Brecht): Bericht über den Tod eines Genossen / Ballade von der Judenhure Marie Sanders (Bertolt Brecht) / Der Graben (Kurt Tucholsky) / Aus „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" (Bertolt Brecht): a. Das Lied von der belebenden Wirkung des Geldes, b. Kuppellied, c. Lied eines Freudenmädchens / Genesung (Johannes R. Becher) / Aus „Schweyk im Zweiten Weltkrieg" (Bertolt Brecht): a. Das Lied von der Moldau, b. Das Lied vom kleinen Wind, c. Das Lied vom Kelch, d. Das Lied vom Weib des Nazisoldaten.
Interpreten: Walter Olbertz, Klavier. Henry Krtschil, Klavier. Siegried Stöckigt, Klavier. Studioorchester, Dirigent: Henry Krtschil. Aufgenommen 1966, 1968, 1971. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter, Bernd Runge, Jürgen Lahrtz, Gerhard Kossatz.
Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Prof. Dr. Eberhard Rebling. Foto (Gisela May): Christa Fischer. Gestaltung der Plattentasche: Christoph Ehbets.

5. NOVA 885 038

Septett Nr. 2 „Zirkus". Nonett Nr. 1 (Variationen). Nonett Nr. 2 (Suite)

Septett Nr. 2 („Zirkus") für Große und Kleine Flöte, Klarinette in B, Fagott und Streichquartett. 1. Allegretto, 2. Con moto, 3. Andante, 4. Allegretto, 5. Allegretto, 6. Finale. Interpreten: Friedrich Carl Erben, Violine I; Ralf Rainer Haase, Violine II; Arnim Orlamünda, Viola; Karl-Heinz Schröter, Violoncello; Manfred Friedrich, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott.Aufgenommen 1965. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter.

Nonett Nr. 1 (Zweiunddreißig Variationen über ein fünftaktiges Thema). Interpreten: Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin; Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott; Werner Schramm, Horn; Friedrich Carl Erben, Violine I; Ralf-Rainer Haase, Violine II; Arnim Orlamünda, Viola; Wolfgang Bernhardt, Violoncello; Hans Richter, Kontrabaß; Leitung: Friedrich Carl Erben. Aufgenommen 1967. Musik- und Tonregie: Bernd Runge.

Nonett Nr. 2 (Suite für neun Instrumente). 1. Allegro molto, 1 a. Andante l'istesso, 2. Allegro, 3. Allegretto, 4. Allegretto, 5. Largo, 6. Andante, 7. Comodo, 8. Marcia funebre a la Mexicana, 9. Final. Allegro spirito. Interpreten: Kammermusikvereinigung der Deutschen Staatsoper Berlin; Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Herbert Heilmann, Fagott; Josef Gaß, Trompete; Horst Müller, Gerhard Petsch, Schlagzeug; Friedrich Carl Erben, Wolfgang Löwe, Ralf-Rainer Haase, Soloviolinen; Hans Richter, Kontrabaß; Leitung: Friedrich Carl Erben. Aufgenommen 1967. Musik- und Tonregie: Bernd Runge.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Günter Mayer. Plattentasche: Titelseite: Magnus Zeller; Zirkus. Gestaltung: Christoph Ehbets.

6. NOVA 885 039

Klingende Dokumente I

Anmut sparet nicht noch Mühe. Text: Bertolt Brecht. Hanns Eisler, Gesang. André Asriel, Klavier / Das Lied, im Kampfe geboren. Interview mit Hanns Eisler in der Sendereihe „Ereignisse und Erscheinungen" des Berliner Rundfunks im Dezember 1957 / Ohne Kapitalisten geht es besser („Sputnik"). Text: Kuba. Gisela May, Gesang. Jazz-Ensemble, Leitung: Hanns Eisler. Aufnahme 1957 / Über die Dummheit in der Musik. Aus einem Gespräch mit Hans Bunge am 4. September 1961 / Die haltbare Graugans. Text: Bertolt Brecht. Hanns Eisler, Gesang; Irmgard Arnold, Gesang. André Asriel, Klavier. Aufnahme 1958 / Handwerkliches Können und Höhe der Musik. Aus dem Gespräch mit Nathan Notowicz am 7. März 1958 / Die Ballade vom Wasserrad. Text: Bertolt Brecht. Hanns Eisler, Gesang. André Asriel, Klavier. Aufnahme 1958 / Über Brecht. Aus einem Gespräch mit Hans Bunge am 13. April 1958 / Begegnung mit einem Literaturindustriellen. Aus dem Gespräch mit Hans Bunge am 6. Mai 1958 / Lied von der belebenden Wirkung des Geldes. Text: Bertolt Brecht. Hanns Eisler, Gesang. André Asriel, Klavier. Aufnahme 1958.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Prof. Dr. Eberhard Rebling. Plattentasche: Titelseite: Bert Heller: Hanns Eisler. Gestaltung: Christoph Ehbets.

7. NOVA 885 040

Frühe Kammermusik

Scherzo für Streichtrio. Rudolf Ulbrich, Violine; Joachim Zindler, Viola; Clemens Dillner, Violoncello. Aufgenommen 1971. Musik- und Tonregie: Bernd Runge / Divertimento für Bläserquintett op. 4. 1. Andante con moto, 2. Thema und Variationen. Bläservereinigung Berlin; Hermann Wolffram, Flöte; Klaus Gerbeth, Oboe; Siegfried Schramm, Klarinette; Dieter Buschner, Horn; Dieter Hähnchen,

Fagott. Aufgenommen 1972. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter. Verlag Internationale Musikbibliothek Berlin. / Duo für Violine und Violoncello op. 7. 1. Tempo di Minuetto, 2. Allegretto vivace. Rudolf Ulbrich, Violine; Clemens Dillner, Violoncello. Aufgenommen 1971. Musik- und Tonregie: Bernd Runge / Sechs Lieder op. 2 1. So schlafe nun, du Kleine (Claudius), 2. An den Tod (Claudius), 3. Das Alter (chinesisch, Nachdichtung von Bethge), 4. Erhebt Euch, Freunde (Klabund), 5. Der Mond (Klabund), 6. Ich habe nie vermeint (Klabund). Roswitha Trexler, Sopran. Walter Olbertz, Klavier. Aufgenommen 1973. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter / Palmström (Morgenstern) op. 5. 1. Venus Palmström, 2. Notturno (Die Kugeln), 3. L'art pour l'art, 4. Galgenbruders Frühlingslied, 5. Couplet von der Tapetenblume. Roswitha Trexler, Sopran; Friedrich Carl Erben, Violine; Arnim Orlamünda, Viola; Wolfgang Bernhardt, Violoncello; Wilfried Winkelmann, Flöte; Oskar Michallik, Klarinette. Dirigent: Hans-Jürgen Wenzel. Aufgenommen 1973. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter. / Zeitungsausschnitte op. 11. 1. Mariechen, 2. Kinderlied aus dem Wedding, 3. Heiratsannonce (Liebeslied eines Kleinbürgermädchens), 4. Kriegslied eines Kindes, 5. Die Sünde (Aus einer Enquête 1), 6. Mutter und Vater (Aus einer Enquête 2), 7. Der Tod (Aus einer Enquête 3), 8. Heiratsannonce (Liebeslied eines Grundbesitzers), 9. Der Feldprediger (aus „Schweyk" von J. Hasek), 10. Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhof. Roswitha Trexler, Sopran; Walter Olbertz, Klavier. Aufgenommen 1971. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Eberhard Richter.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Günter Mayer. Plattentasche: Titelseite: Otto Griebel, Der Hofsänger. Gestaltung: Christoph Ehbets.

8. NOVA 885 041

Kammermusik aus dem Exil

Präludium und Fuge über B-A-C-H für Streichtrio op. 46. Rudolf Ulbrich, Violine; Joachim Zindler, Viola; Clemens Dillner, Violoncello. Aufgenommen 1971. Musik- und Tonregie: Bernd Runge / Sonate für Flöte, Oboe und Harfe. Johannes Walter, Flöte; Kurt Mahn, Oboe; Jutta Zoff, Harfe. Aufgenommen 1972. Musik- und Tonregie: Horst Kunze / Sonate für Violine und Klavier. 1. Con spirito, 2. Intermezzo, 3. Allegro spirito. Gustav Schmahl, Violine; Jutta Czapski, Klavier. Aufgenommen 1971. Musik- und Tonregie: Bernd Runge / Streichquartett (1937). 1. Variationen, 2. Finale. Rudolf Ulbrich, Violine I; Wolfgang Bülow, Violine II; Joachim Zindler, Viola; Clemens Dillner, Violoncello. Aufgenommen 1965. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter / Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben op. 70. Wilfried Winkelmann, Flöte; Hans Himmler, Klarinette; Friedrich Carl Erben, Violine; Arnim Orlamünda, Viola; Wolfgang Bernhardt, Violoncello; Jutta Czapski, Klavier. Aufgenommen 1967. Musik- und Tonregie: Bernd Runge.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Günter Mayer. Schallplattentasche: Titelseite: Hans Grundig, Arbeitslose Zigarettenarbeiterin. Gestaltung: Christoph Ehbets.

9. NOVA 885 042

Lenin-Requiem

Die Teppichweber von Kujan-Bulak

Die Winterschlacht-Suite

1. Die Teppichweber von Kujan-Bulak. Kantate für Sopran und Orchester. Text: Bertolt Brecht. Nr. 1 Oftmals wurde geehrt, Nr. 2 Zwanzig Teppichweber stehn dort, Nr. 3 Und es beschließen die Leute, Nr. 4 Als nun aber das Geld gesammelt wird, Nr. 5 Mit dem Geld für die Büste, Nr. 6 An dem Tage der Ehrung, Nr. 7 Und als nun am Abend / 2. Lenin. Requiem für Alt- und Bariton-Solo, Chor und Orchester. Text: Bertolt Brecht. Nr. 1 Introduktion und Rezitativ

(Bariton) Als Lenin gestorben war, Nr. 2 (Bariton-Solo) Jetzt weiß ich, daß er gestorben ist, Nr. 3 Arie (Alt) mit Chor: Wenn ein guter Mann fortgehn will, Nr. 4 (Bariton-Solo) Der Soldat dachte, Nr. 5 Rezitativ (Alt) Und als der Soldat geholfen hatte, Nr. 6 (Chor) Die Schwachen kämpfen, Nr. 7 Lob des Kämpfers (Ballade) (Bariton und Chor) Viele sind zuviel, Nr. 8 (Alt-Solo und Chor) Zu der Zeit, als Lenin starb, Nr. 9 (Alt-Solo, Bariton-Solo, Chor) Seitdem sind dreizehn Jahre vergangen / 3. Winterschlacht-Suite. Text: Johannes R. Becher. Vorspiel, Nr. 1 Agitato, Nr. 2 Langsam, Nr. 3 Schnee. Andante, Nr. 4 Melodram. Ihm trübt Verbitterung den Blick fürs Ganze, Nr. 5 Zwischenspiel, Nr. 6 Melodram. Sie meinen, wenn sie zur Fahne, Nr. 7 Schlußmusik. Der Schrecken des Krieges, Nr. 8 Schluß-Melodram. Das war die Division.

Roswitha Trexler, Sopran (1, 2); Hermann Hähnel, Bariton (2); Ekkehard Schall, Sprecher (3); Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig. Rundfunkchor Leipzig (2); Choreinstudierung: Horst Neumann (zu 2); Dirigent: Adolf Fritz Guhl. Aufgenommen November 1972. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Eberhard Richter.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Prof. Dr. Eberhard Rebling. Schallplattentasche: Titelseite: Heartfield, Bühnenprojektion zu „Mein Freund". Gestaltung: Christoph Ehbets.

Zur Aufnahme der Orchestermusik unter der Leitung von Adolf Fritz Guhl sei hier am Beispiel der Winterschlacht-Suite eine kurze Anmerkung gemacht. Die Interpretation wird dem Gehalt der Musik Eislers nicht gerecht. Der größte Fehler ist der der Glättung und Überspielung der musikalischen Gegensätze. Es gibt kaum ein wirkliches Sforzato, Gegensätze von pianissimo und fortissimo verkommen oft zu feinsinnigen Nuancen. Die vielen Betonungszeichen unter einzelnen Noten — oft sogar noch verstärkt durch ein sfz und häufig im „leichten" Taktteil — hört man kaum. Es darf z. B. den Geigern in Nr. 2 nicht darauf ankommen, ein pizzicato im fortissimo bei Betonung jeder einzelnen Achtel-Note unbedingt „schön" spielen zu wollen. Das muß schon scharf und häßlich klingen — in der Winterschlacht-Suite wohl kein abwegiger Gedanke.

Auch die Sprache Ekkehard Schalls fügt der Komposition an einigen Stellen eher Schaden zu. Sie ist vor allem im Schluß-Melodram zu pathetisch — und schlägt gerade da, wo sie zum Nachdenken anregen sollte, in einen zu lauten, scharfen und befehlshaberischen Ton um: in dem bedenkenswerten Satz des Rotarmisten: „Für unsre Freiheit schlugen wir die Schlacht, und haben eine Schlacht zugleich geschlagen für aller Völker Freiheit. Nicht zuletzt auch für die deine: Deutschland!"

10. NOVA 885 043
Kleine Sinfonie op. 29
Suite Nr. 2 „Niemandsland"
Suite Nr. 3 „Kuhle Wampe"
Suite Nr. 4 „Die Jugend hat das Wort"

Suite Nr. 2 op. 24 „Niemandsland". Vorspiel, 1. Capriccio über jüdische Volkslieder, 2. Andante, 3. Marschtempo / Suite Nr. 3 op. 26 „Kuhle Wampe". 1. Präludium, 2. Intermezzo, 3. Rondo, 4. Die Fabriken / Suite Nr. 4 op. 30 „Die Jugend hat das Wort". 1. Marsch der Jugend, die das Wort hat (Nr. 3), 2. Grave — Pesante — Allegro (Nr. 4) / Kleine Sinfonie op. 29. 1. Thema mit Variationen, 2. Allegro assai, 3. Invention, 4. Allegro. Rundfunk-Sinfonie-Orchester. Dirigent: Heinz Rögner. Aufgenommen Oktober/November 1972. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Bernd Runge.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Günter Mayer. Plattentasche: Titelseite: Otto Nagel, Die Frühschicht. Gestaltung: Christoph Ehbets.

Die Interpretation der Filmmusiken, vor allem die der Suite „Die Jugend hat das Wort", wird im Gegensatz zu der der Winterschlacht-Suite der aggressiven und unsentimentalen Musik Eislers voll gerecht.

11. NOVA 885 011

Goethe-Rhapsodie. Das Vorbild. Männerchöre nach Heine.

Vorspiel und Gesang aus „Wilhelm Tell". Glückliche Fahrt.

1. Rhapsodie für großes Orchester mit Sopran-Solo nach Worten aus Goethes „Faust" II (1949) / 2. Vorspiel und Gesang „Es lächelt der See" aus der Bühnenmusik zu Schillers „Wilhelm Tell" (1962) / 3. Drei Männerchöre op. 10 nach Heinrich Heine (1926/27). Nr. 1 Tendenz (Sangesspruch), Nr. 2 Utopie, Nr. 3 „Demokratie" / 4. Zwei Sonette von Bertolt Brecht (nach 1938). Sonett über Goethes Gedicht „Der Gott und die Bajadere", Sonett über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft" / 5. Glückliche Fahrt (Goethe) für Sopran-Solo und Orchester (1946) / 6. Das Vorbild. Triptychon für Alt-Solo und Orchester nach Worten von Goethe (1951). Nr. 1 Fuge, Nr. 2 Aria, Nr. 3 Symbolum.

Elisabeth Breul, Sopran (1, 2, 5), Roswitha Trexler, Mezzosopran (4), Annelies Burmeister, Alt (6), Günter Neumann, Tenor (2), Günther Leib, Bariton (2), Helmut Hofmann, Klarinette (4), Heinz Christoph, Baßklarinette (4), Berliner Sinfonie-Orchester (1, 2, 5, 6), Dirigent: Günther Herbig (1, 2, 5, 6), Männerchor des Rundfunkchores Leipzig (3), Dirigent: Horst Neumann (3).

Aufgenommen Juni 1970, Januar und März 1971. Musikregie: Eberhard Geiler. Tonregie: Bernd Runge. Autor der Einführung: Jürgen Elsner. Plattentasche: Gestaltung: Christoph Ehbets. Foto (Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar): Klaus Morgenstern. Plattenproduktion: 1971. In der Plattenhülle sind alle gesungenen Texte abgedruckt.

12. NOVA 885 064

Klingende Dokumente II

Unterricht bei Schönberg. Aus dem Gespräch mit Nathan Notowicz im Januar 1958 / Die Tage der Kommune. Aus der Bühnenmusik zu dem gleichnamigen Stück von Bertolt Brecht, Nr. 1, 2, 3 und 6. Berliner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, Dirigent: Hanns Eisler, Aufnahme des Rundfunks der DDR / Inhalt und Form. Aus dem Vortrag am 9. März 1962 im Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler / Schweyk im Zweiten Weltkrieg. Lieder aus der Bühnenmusik zu dem gleichnamigen Stück von Bertolt Brecht. 1. Lied vom Weib des Nazisoldaten, 2. Lied vom kleinen Wind, 3. Schwarzer Rettich, 4. Beseda-Polka, 5. Lied von der Moldau. Gesang und Klavier: Hanns Eisler / Über moderne Musik. Aus dem Gespräch mit Hans Bunge am 4. September 1961 / Bei Prominenten zu Gast. Aus dem Interview mit Hanns Eisler vom 16. Oktober 1961 in der gleichnamigen Rundfunk-Sendereihe. Aufnahme des Rundfunks der DDR / Wer die Zukunft haben will, muß die Vergangenheit bewältigen. Aus dem Gespräch mit Hans Bunge am 14. August 1962. Aufnahme von Dr. Hans Bunge, Berlin / Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester. Vorspiel und Spruch (Hölderlin), 1. Asyl (Hölderlin-Fragment), 2. Traurigkeit (Berthold Viertel), 3. Verzweiflung (Giacomo Leopardi), 4. An die Hoffnung (Hölderlin-Fragment), 5. XX. Parteitag (nach einem Gedicht von Helmut Richter), 6. Komm ins Offene, Freund! (Hölderlin-Fragment), 7. Epilog (Stephan Hermlin). Günther Leib, Bariton; Staatskapelle Dresden, Dirigent: Otmar Suitner. Aufnahme des Rundfunks der DDR.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Günter Mayer. Foto (Hanns Eisler): Akademie der Künste der DDR, Eisler-Archiv. Gestaltung: Christoph Ehbets.

Die Aufnahmen der Musikstücke, die Eisler interpretiert hat, stammen laut Einführungstext von 1956 („Die Tage der Kommune") und von 1957 („Schweyk ..."). Auf eine editorische Verbesserung ist hinzuweisen: diese Schallplatte ist die

erste in der NOVA-Reihe „Hanns Eisler", die die oft sehr nützliche Angabe über die Spieldauer der einzelnen Lieder, Gesprächsausschnitte usw. enthält.

Die Platte „Klingende Dokumente" I und II enthalten nur Aufnahmen, bei denen Hanns Eisler aktiv mitgewirkt hat: als Gesprächs- und Interviewpartner, als Redner, als Sänger, als Klavierspieler, als Dirigent — mit einer Ausnahme: es bleibt unklar, warum die „Ernsten Gesänge" in den Zusammenhang dieser Dokumentation aufgenommen wurden. Auch die Ausführungen Mayers geben darüber keine Auskunft; man erfährt im Gegenteil, daß Eisler die Uraufführung dieser Musikstücke nicht mehr erlebt hat. Das Datum der Aufnahme der „Ernsten Gesänge" wird nicht genannt. Unverständlich ist auch, warum (mit sehr wenigen Ausnahmen) bei beiden Dokumentationsplatten darauf verzichtet wurde, die Kompositionsdaten der dokumentierten Bühnenmusiken und Lieder anzugeben.

13. NOVA 885 063

Frühe Klavierwerke

1. Fünf frühe Klavierwerke (1918—1920), 1. Allegretto moderato, 2. Walzer, 3. Allegretto, 4. Moderato, 5. Andante / 2. Sonate für Klavier op. 1 (1923), 1. Allegro, 2. Intermezzo. Andante con moto, 3. Finale. Allegro / 3. Klavierstücke op. 3 (1923), 1. Andante con moto, Allegro molto, 3. Andante, 4. Allegretto / 4. Zweite Sonate für Klavier op. 6 (in Form von Variationen) (1924) / 5. Klavierstücke op. 8 (1925), 1. Allegretto, 2. Kräftig, energisch, 3. Thema mit Variationen, 4. Allegro con fuoco, 5. Poco Allegretto grazioso, 6. Hastig, aufgeregt, 7. Andante, 8. Allegro.

Siegfried Stöckigt, Klavier; Walter Olbertz, Klavier. Aufgenommen 1971 und 1973. Musik- und Tonregie: Eberhard Richter, Horst Kunze.

Wissenschaftliche Berater: Dr. Jürgen Elsner, Dr. Günter Mayer. Autor der Einführung: Dr. Eberhardt Klemm. Titelseite: George Grosz, Querschnitt. Gestaltung: Christoph Ehbets.

Anmerkungen

1 Einen großen Überblick über die Bemühungen, in Westdeutschland die Rezeption Eislerscher Werke zu verstärken, gibt Härting, Michael, im Manuskript der Sendung „Formen der Musik. Kommentare zu ausgewählten Schallplatten", Zweimal engagierte Musik. Hans Werner Henze und Hanns Eisler / Zu Neuaufnahmen ihrer Werke, Westdeutscher Rundfunk, Drittes Programm Hörfunk, 5. 11. 1972, 16.00—17.30, S. 6 f. Vgl. ferner Koch, Gerhard R., Geschichte einer Verdrängung: Hanns Eisler, in: HiFi-Stereofonie 9/72, S. 798.

2 Vgl. bes. die Edition der Grammophon-Platte 44 028.

3 Zwei Schallplatten des Hanns Eisler Chores West-Berlin befinden sich zur Zeit in der Produktion: Eine Single-Platte (33 U/Min) erscheint im Zusammenhang mit dem vorliegenden Heft. Sie enthält Aufnahmen eines Konzertes des Eisler-Chores zum 75. Geburtstag Hanns Eislers am 6. 7. 1973, und zwar: Auf den Straßen zu singen, op. 15, 1928 (Weber) / Solidaritätslied, 1931 (Brecht) / Litanei vom Hauch, op. 21, Nr. 1, 1930 (Brecht) / Der rote Wedding, op. 28, Nr. 1, 1929 (Weinert). Eine weitere Schallplatte des Hanns Eisler Chores erscheint bei pläne im Herbst dieses Jahres.

4 Es handelt sich zum einen um die Platte DG 44 033 und zum anderen um eine Kassette aus der DDR: Litera 860 034/035.

5 Als Ausnahmen von den hier angegebenen Schallplatten sind zu nennen die Edition der Heliodor-Platte „Hanns Eisler. Filmsuiten", besorgt von Michael Härting und die aus der DDR übernommene Songbird-Platte mit Sonja Kehler (Elektrola).

6 Hierbei gehe ich von der Richtigkeit der Angaben aus, die der Kulturbund der DDR veröffentlicht hat: Klemm, Eberhard, Hanns Eisler. 1898—1962, Berlin 1973 (Es sei aber darauf verwiesen, daß auch dieser neueste Quellennachweis in einigen Details nicht vollständig ist!). Als Orientierung diente mir ferner: Brockhaus, Heinz Alfred, Hanns Eisler, Leipzig 1961, und das systematische Quellenverzeichnis in: Notowicz/Elsner, Hanns Eisler, Quellennachweise, Leipzig 1965.

7 Eisler hat diesen Brecht-Text zwar vertont („Spanisches Liedchen 1937"), Scheer und Stodola verwenden hier aber eine andere (vermutlich eigene) Komposition.

8 Die Jahreszahl 1933 ist wahrscheinlich falsch, da dieser Brecht-Text bereits 1931/32 vertont wurde.

9 Diese Schallplatte gibt es im Angebot der Vertriebsfirma Polyglott unter der Nummer Pglot D 18 Z 852 — RR.

10 Die Angaben über die Eisler-Lieder auf dieser Platte in „Kunst und Gesellschaft" 20/21, S. 194 sind unvollständig und z. T. falsch.

11 Im Unterschied zu Klemm, a.a.O., S. 76, gibt Härting im Einführungstext der Schallplatte die Jahreszahl 1939 an.

12 Abschluß der sechswöchigen Arbeit an diesem Werk in Mexico-City: 20. Januar 1941, vgl. Mayer, Günter, Einführungstext der DDR-Schallplatte NOVA 885 038.

13 Eisler, Hanns, Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeitermusikolympiade in Strasbourg (Vortrag aus dem Jahre 1935), in: Eisler, Hanns, Musik und Politik. Schriften 1924—1948, Leipzig 1973, S. 298. Aus dieser und anderen Schriften Eislers zitiert Härting, ohne allerdings die Quellen anzugeben.

14 Adorno, Theodor W., und Eisler, Hanns, Komposition für den Film, München 1969.

15 „Hinter dem ominösen Etikett WERGO verbirgt sich nichts anderes als der Namen des Baden-Badener Schallplatten-Verlegers Werner Goldschmidt, der sich zu Anfang der sechziger Jahre entschloß, Platten ausschließlich mit moderner Musik zu produzieren... Vor zwei Jahren hat Werner Goldschmidt sein Unternehmen an den Mainzer Schott-Verlag verkauft, wo es nun von Wolfgang Sandner programmiert wird." Koch, Gerhard R., 10 Jahre WERGO, in: Melos 1973/III., S. 179.

16 Hanns Eisler wurde nicht, wie hier angegeben, im Jahre 1908 geboren, sondern am 6. Juli 1898. Eisler übersiedelte 1938 in die USA, nicht 1937; 1948 wurde er aus den USA ausgewiesen, übersiedelte aber erst 1950 nach Berlin, nicht schon 1948. Die römische Kantate entstand nicht 1938, sondern 1937.

17 Dem Irrtum, das Nonett Nr. 1 sei im Jahre 1957 komponiert worden und stehe damit für den „späten Ost-Berliner Eisler" (Koch, s. u.), sitzen auch Helmut Lohmüller und Gerhard R. Koch auf; vgl. Lohmüller, Eisler redivivus, in: Melos 1973/III., S. 316 und Koch, Gerhard R., Geschichte einer Verdrängung: Hanns Eisler, in; HiFi-Stereofonie 9/72, S. 793 ff. Es kann aber kein Zweifel an der Richtigkeit der Jahreszahl 1939 bestehen: Aus einem Vermerk Eislers in der Partitur ist zu ersehen, daß er das Werk vom 13.—16. November 1939 in New York komponiert hat (vgl. den Einführungstext der Platte NOVA 885 038 von Günter Mayer, DDR).

18 Koch, Gerhard, R., 10 Jahre WERGO, a.a.O., S. 179; vgl. auch: Koch, Gerhard R., Geschichte einer Verdrängung: Hanns Eisler, a.a.O., S. 800, ferner: Jungheinrich, H.-K., Was von Hanns Eisler zu lernen wäre, in: HiFi-Stereofonie 9/72, S. 802 ff.: „... (in der neuen Wergo-Edition fehlt, wie könnte es anders sein, der Aspekt der Massenlieder)...".

19 Härting, a.a.O., S. 9.

20 Härting, a.a.O., S. 11.

21 Härting, a.a.O., S. 10. Härting weist an dieser Stelle darauf hin, daß das Interview mit Hanns Eisler kommentarlos an drei Stellen gekürzt wurde: „Wer die Buchausgabe der Bunge-Gespräche kennt, bemerkt beim Abhören der Platte unschwer, daß hier dreimal Zensur geübt worden ist. ‚Sowas an Niedrigkeit kann uns nur die Religion geben' — dieser Satz und, an anderer Stelle, zwei Halbsätze, in denen Eisler seine Abneigung gegen Religion und Religiosität bekundet, sind herausgeschnitten worden."

22 Z. B. ist über Eislers Wirken nach 1950 nichts ausgesagt, seine sehr zahlreichen Film- und Bühnenmusiken bleiben ungenannt usw.

23 Stürzbecher, Ursula, Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik, Beilage zur Hanns Eisler-Kassette WER 600 64, Sonderdruck aus Melos, Zeitschrift für neue Musik, Heft 3, Mai—Juni 1972.

24 Ebenda.

25 Klemm, Hanns Eisler, a.a.O., S. 58.

26 Elsner, Jürgen, und Mayer, Günter, Hauptkonzeption für die HANNS EISLER-EDITION des VEB Deutsche Schallplatten, Berlin 1972, unveröffentlicht. Alle folgenden Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, aus dieser „Hauptkonzeption"; die Seitenzahl wird in Klammern angegeben.

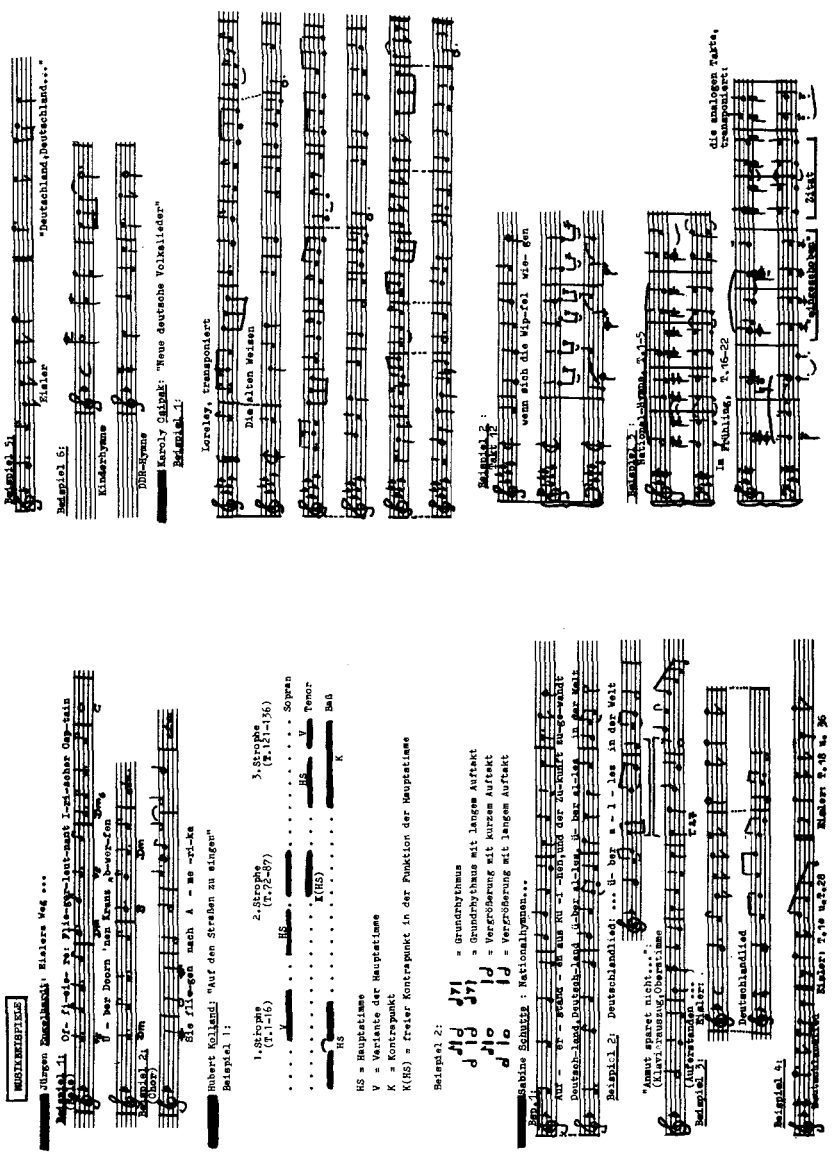
27 Die anfangs geäußerte Kritik, daß bei fast allen Schallplatteneditionen das Erscheinungsdatum nicht vermerkt ist, gilt auch für die in der DDR herausgegebenen Platten.

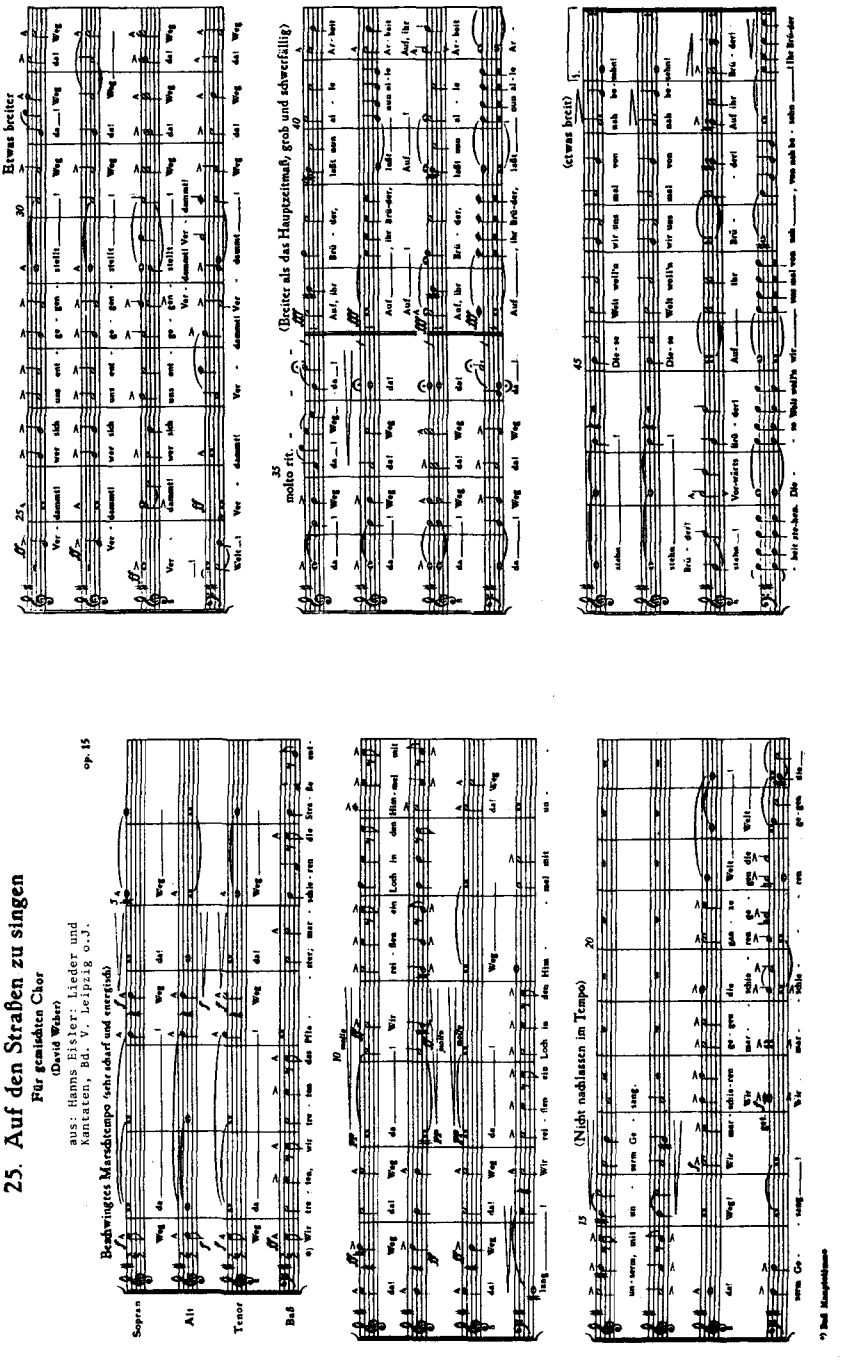
28 Klemm, Hanns Eisler, a.a.O., S. 102—110.

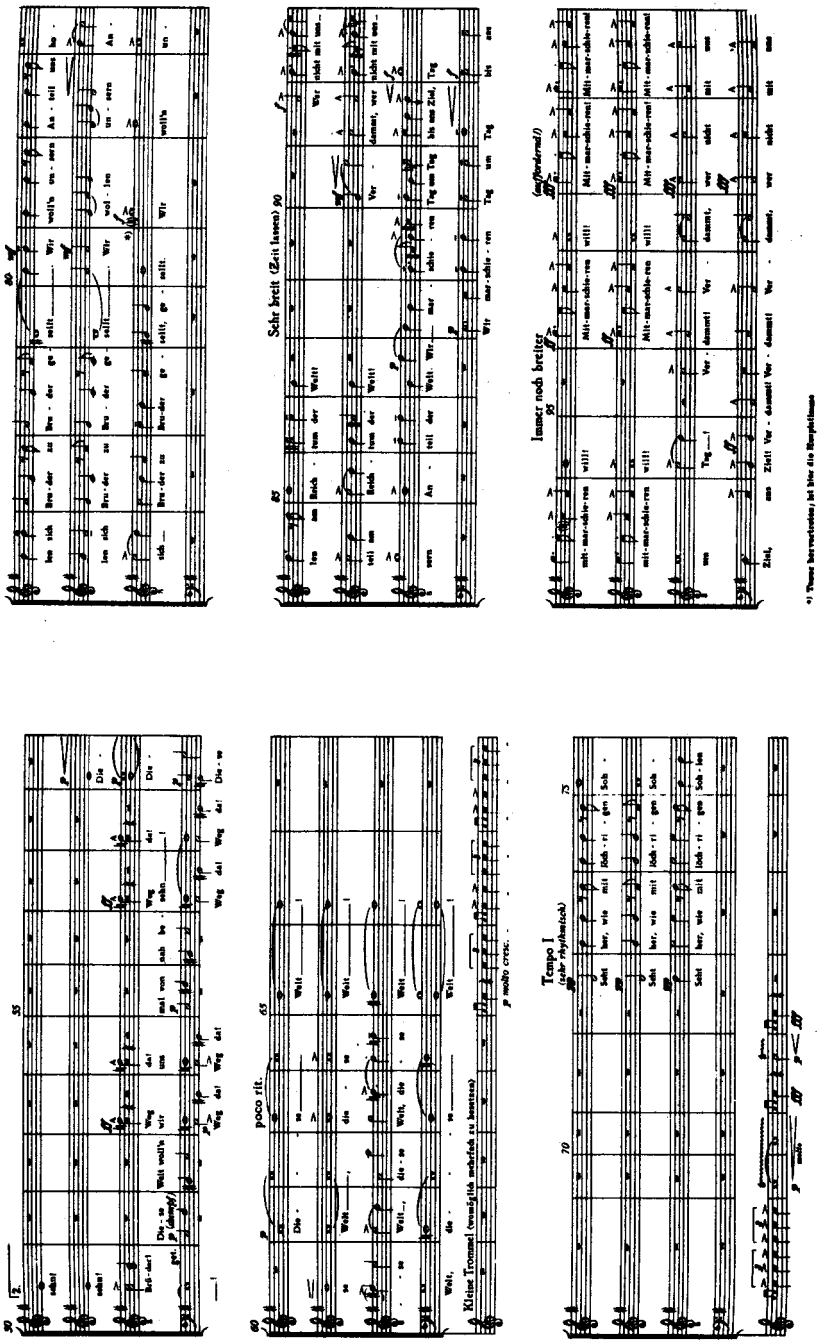
29 Vgl. Kunst und Gesellschaft 20/21, a.a.O., S. 186; dort sehen die Autoren in dem Unterfangen, in der DDR „Eisler en bloc" auf Schallplatten zu produzieren, die Gefahr, daß seine Werke zu „Museumsmusik" degenerieren.

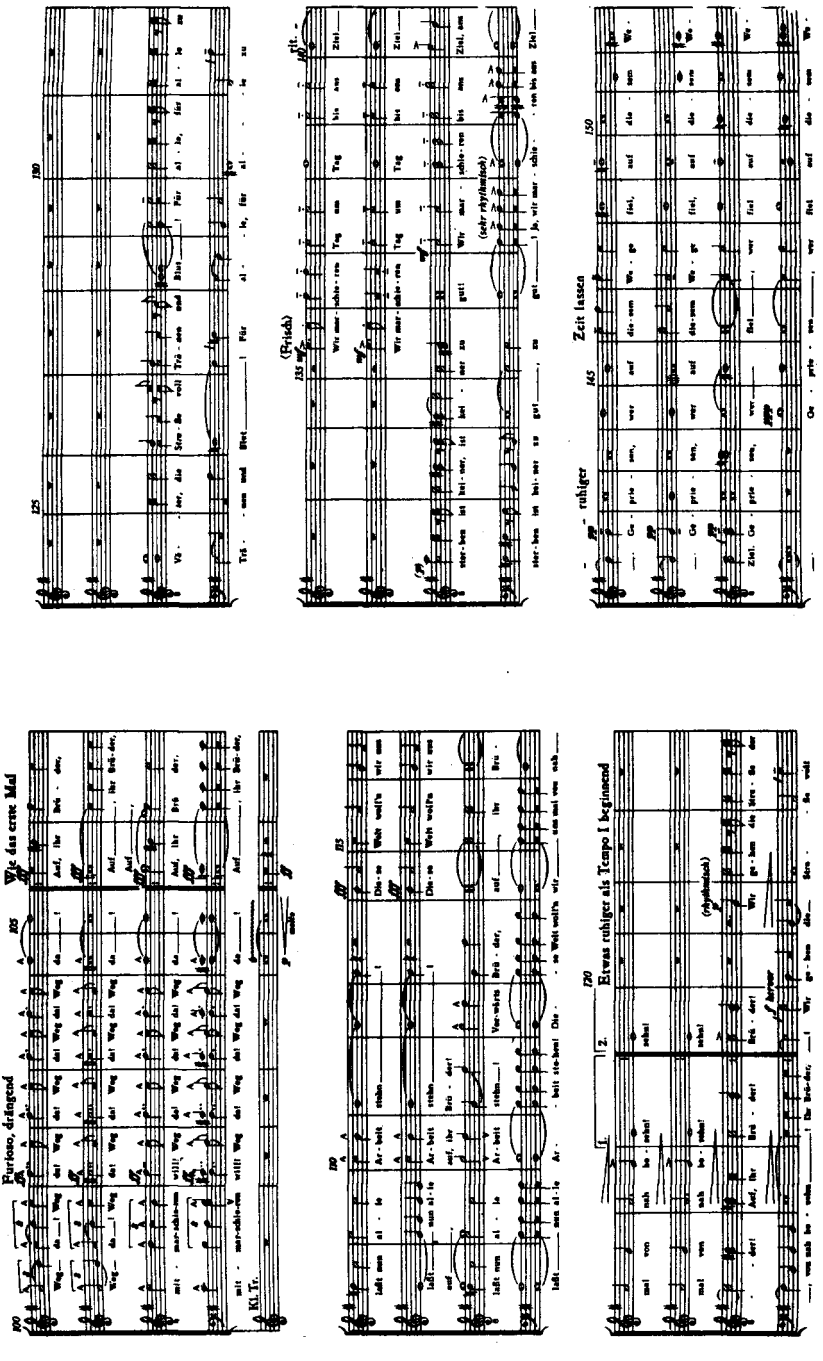
30 Diese Sätze sind bis hierher im Manuskript durch Unterstreichung hervorgehoben.

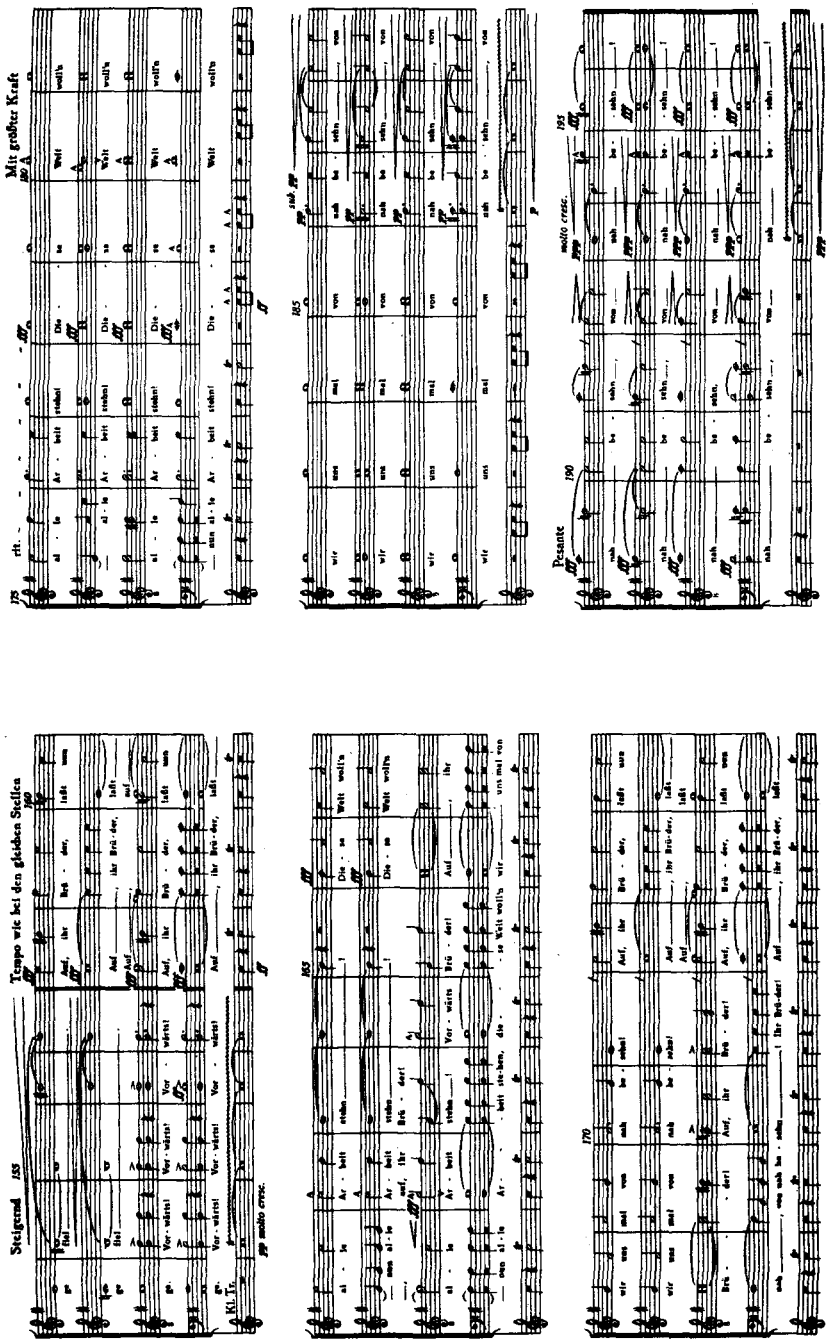
31 Leider läßt sich der VEB Deutsche Schallplatten mit der Produktion viel Zeit. Da jährlich nur etwa drei Platten der Eisler-Edition erscheinen sollen, wird man noch 10 Jahre warten müssen, bis es das Gesamtwerk Eislers auf Platten gibt.


MUSIKBEISPIELE
Jürgen Engelhardt: Eislers Weg ...
Beispiel 1: Ur-fi-sis-re: Flie-gyr-leut-nant I-ri-scher Cap-tain
Beispiel 2: (Chor)
Sie flie-gen nach A - me -ri-ka
Hubert Kolland: "Auf den Streßen zu singen"
Beispiel 1:
1.Strophe (T.1-16)
2.Strophe (T.72-87)
3.Strophe (T.121-136)
Sopran
Tenor
Baß
HS = Hauptstimme
V = Variante der Hauptstimme
K = Kontrapunkt
K(HS) = freier Kontrapunkt in der Funktion der Hauptstimme
Beispiel 2:
= Grundrhythmus
= Grundrhythmus mit langem Auftakt
= Vergrößerung mit kurzem Auftakt
= Vergrößerung mit langem Auftakt
Sabine Schutte : Nationalhymnen...
Beispiel 2: Deutschlandlied: ... ü- ber a - l - les in der Welt
"Anmut sparet nicht..."
(Klavierauszug,Oberstimme
Beispiel 3: Eisler:
Deutschlandlied
Beispiel 4:
Eisler: T.10 u.T.28
Eisler: T.18 u. 36
Beispiel 5:
Eisler
"Deutschland,Deutschland..."
Beispiel 6:
Kinderhymne
DDR-Hymne
Karoly Csipak: "Neue deutsche Volkslieder"
Beispiel 1:
Loreley, transponiert
Die alten Weisen
Beispiel 2:
Takt 12
wenn sich die Wip-fel wie- gen
Beispiel 3:
Nationalhymne, T.1-5
Im Frühling, T.16-22
die analogen Takte, transponiert:
Zitat


25. Auf den Straßen zu singen
Für gemischten Chor
(David Weber)
aus: Hanns Eisler: Lieder und Kantaten, Bd. V. Leipzig o.J.
op. 15
Beschwingtes Marschtempo (sehr scharf und energisch)
Sopran
Alt
Tenor
Baß
(Nicht nachlassen im Tempo)
Etwas breiter
(Breiter als das Hauptzeitmaß, grob und schwerfällig)
molto rit.
(etwas breit)


Sehr breit (Zeit lassen)
Immer noch breiter
poco rit.
Kleine Trommel
Tempo I




Mit größter Kraft
Pesante
molto cresc.
Steigend
Tempo wie bei den gleichen Stellen
molto cresc.

DAS ARGUMENT AS 5