

Vortrag in Hannover am 01.06.2006

## Alban Berg und ....

### Hanns Eisler, *Lyrische Suite* und *Zeitungsausschnitte*

Am 11. Dezember des Jahres 1927 fand die Uraufführung der *Zeitungsausschnitte* op. 11 für Frauenstimme und Klavier von Hanns Eisler statt. Es sind 10 kurze Lieder, an denen Hanns Eisler während der vorausgegangenen zwei Jahre gearbeitet hat. Im Frühjahr des Jahres 1927 hatten sie ihre endgültige Form gefunden. Dieser Zyklus ist sein Meisterwerk aus dieser Zeit und mir, von allen seinen Stücken, das nächste, dicht gefolgt von den den späten *Ernstes Gesängen* für Bariton und Streichorchester, die ich Ihnen hiermit ebenfalls ans Herz gelegt haben möchte.

Die Uraufführung der *Zeitungsausschnitte*, sie sind Margot Hinnenberg-Lefèbre gewidmet, die sie auch gesungen hat, fand in einem Konzert, zusammen mit Schönbergs *3. Streichquartett* und der *Lyrischen Suite* von Alban Berg statt. Ein denkwürdiges Konzert, und die beiden Streicherkammermusiken – auf das Bergsche Stück werde ich im Zusammenhang mit Eislers Zyklus noch zurückkommen – die beiden Streicherkammermusiken hatten es sicher nicht leicht neben Eislers Liedern. Es könnte sein, daß Ihnen diese Einschätzung wie eine groteske Übertreibung vorkommt, in diesem Falle würde ich ihnen gerne dabei behilflich sein, diesen Eindruck zu korrigieren.

Eisler hat in seinen *Zeitungsausschnitten* auch technisch auf die Höhe seines kompositorischen Denkens gefundenen, ein dialektisches Komponieren für sich entwickelt und fruchtbar gemacht, welches nun tatsächlich im allerbesten Sinne den Materialstand der Zeit bewahrte und gleichzeitig an ihm und mit ihm und über ihn hinaus seine Kritik auch an den gesellschaftlichen Verhältnissen präzise zu fassen in der Lage war.

Wesentlicher aber, für unseren Zusammenhang, wesentlicher als die Kritik an den politischen Zuständen ist die Kritik am Zustand der Musik, die hier geleistet wird, und genau das soll heute auch *mein* Thema sein.

Bevor ich nun aber damit beginne, Ihnen einen kleinen Eindruck von dem Stück und seinen Qualitäten zu vermitteln und mich dabei, zur Verdeutlichung des einen oder anderen Aspekts der *Lyrischen Suite* bediene, sie wird hier aus Platzgründen nicht viel mehr als eine Zuträgerrolle einnehmen können, bevor ich also beginne, Ihnen diesen Eindruck zu verschaffen, muß ich ein klein wenig ausholen und die Haltung Eislers seiner Arbeit, dem Komponieren, gegenüber bewußt zu machen versuchen. Bewußtsein herstellen, Bewußtsein über unausgesprochene Übereinkünfte, über Selbstverständliches oder zu Selbstverständlichem Gewordenes, Musik, auch als Erkenntnismittel, das schien ihm die einzige Möglichkeit zu sein, ästhetische Dummheiten zu bekämpfen, die, weil, seinem Verständnis nach Dummheiten der Haltung, allen anderen Dummheiten vorgeordnet sind, allen anderen Dummheiten Tür und Tor sperrangelweit aufmachen.

Diesen Kampf hat er sein Leben lang gekämpft und ich möchte Ihnen hier einige kurze Ausschnitten aus einem seiner Rundfunkinterviews aus den späten 50er Jahren im

Originalton vorspielen, in denen er sich auf die ihm eigene und unverwechselbare Weise zu einem seiner Lieblingsthemen, der *Dummheit in der Musik*, geäußert hat, und es dürfte, bedauerlicherweise, nicht schwierig sein, diese, auf die Situation der DDR vor fünfzig Jahren gemünzten Bemerkungen, auch auf unsere Zeit und unsere politischen Bedingungen zu übertragen:

*Der Begriff der "Dummheit in der Musik" ist von der allgemeinen sozialen Dummheit abgezogen. Wir finden bei der Dummheit in der Musik nicht eine spezifisch musikalische Dummheit, sondern die allgemein menschliche Dummheit, wenn das menschliche Denken hinter seiner Zeit, hinter seiner gesellschaftlichen Entwicklung zurückgeblieben ist.*

*Zum Beispiel heben sich eben in der Musik noch Dummheiten auf – das ist das Erstaunliche – die die menschliche Gesellschaft in verschiedenen ihrer Klassen bereits liquidiert hat. In der Musik existieren sie noch.*

*Selbstverständlich würde kein Bankier Gefühle und Gedanken haben, wie sie in der Musik noch vorkommen. Oder ein Kommunist würde bestimmte Gefühle und Gedanken nicht mehr haben, wie sie in der Musik vorkommen.*

*Das hat mit folgendem zu tun: Die Musik ist am weitesten entfernt von der Welt der praktischen Dinge. Das heißt, sie ist zurückgeblieben. Ich habe den Gedanken schon öfters gesagt, ich wiederhole ihn: Gerade durch ihre Entfernung von der praktischen Welt hat die Musik etwas Dumpfes, Archaisches. Sie ist gewissermaßen der Brutherd der Dummheit. (...)*

*Wenn wir von einem gesellschaftlichen Verhalten sprechen, so ist in der Musik auch bei den großen Meistern oft das gesellschaftliche Verhalten ein zurückgebliebenes. Das klingt sehr merkwürdig. Aber es ist zu sagen, daß selbst bei dem größten Musiker der Musikgeschichte, bei Mozart, noch das Klirren der Teetassen und der Teller beim Menü der Adligen mitkomponiert war. Von Haydn garnicht zu reden. Das sind natürlich naivere Verhältnisse.*

*Aber heute werden Haltungen aus früherer Zeit von den Komponisten, den Kapellmeistern, von den Musikern kritiklos übernommen und erzeugen eine ganz merkwürdige Art von Idiotie und Dummheit in der Musik. Es ist klar: Das Hören ist zurückgeblieben, und Musik, Konzertmusik neuerer Art, trifft auf die großen Schwierigkeiten. Die romantische und klassische Musik – und auch eine gewisse konformistische Musik des 20sten Jahrhunderts – ist eine Musik, die vormacht ein altes Verhalten.*

*Nun müssen Sie zugeben, daß ich nicht gegen ein Verhalten bin wie "durch Nacht zum Licht". Nicht wahr, da bin ich nicht dagegen. Ich halte das für völlig richtig. Am großartigsten ist das von Beethoven vorgemacht worden, in der V. Symphonie im Schlußsatz.*

*Wenn aber jetzt tausende von Komponisten, ohne konkreten Anlaß immer "durch Nacht zum Licht" komponieren, so wird das langsam eine Routine, und wir glauben den enormen Triumph am Schluß so eines Satzes überhaupt nicht, sondern werden skeptisch oder gelangweilt.*

*Es ist eine noch nicht untersuchte Frage der Abnützung gewisser Musikwirkungen. Hier müsste man sehr kritisch herangehen.*

*Ich erinnere an einen großartigen Satz aus der Hegelschen Ästhetik, der leider nie so richtig verstanden worden ist. Der geht: Wenn in der Musik Trauer über einen Verlust ausgedrückt wird, muß sofort gefragt werden: warum wird getrauert und was ist verlorengegangen? Es ist der verdammte Proteus-Charakter der Musik, der zur Idiotie einladet. (...)*

*Sie brauchen nur ihr Radio aufzudrehen zu einer x-beliebigen Tagesstunde,*

*und Sie werden eine Fülle von Dummheit hören, die Sie, wenn Sie auch kein Musikkenner sind, als Dummheit erkennen werden.*

*Da gibt es eine gewisse schüßige Lebensfreude, in Walzerform meistens, die sich in Musik ausdrückt. Da gibt es eine Art pseudomilitärisches Gehabe, das sich in Marschrhythmen ausdrückt. Da gibt es eine Art tiefsinnigen Schwulst — Brecht sagte immer: “Das ist wie ein Mann, der Knödel nicht verdauen kann oder wie Bauchgrimmen” —, die sogenannten bedeutenden symphonischen Werke.*

*Das alles hat an sich keine echte Funktion mehr. Ja, wie das ändern? Vor allem muß man das Publikum ändern. Es ist nicht nur der Komponist, der ist genauso mitgeformt wie der Hörer.*

*Was wir brauchen ist eine hervorragende Musikerziehung. Die Dummheit kann nur mit Erziehung ausgetrieben werden. Wenn wir zum Beispiel unsere vierjährigen Kinder richtig musikalisch erziehen, wird ein dummer Komponist hoffentlich in zehn Jahren ausgelacht werden. Er braucht nur vier Posaunen zu bemühen und wiederum “durch Nacht zum Licht” zu zitieren — und ein schallendes Gelächter geht von den echten Zuhörern aus, die echt durch Nacht zum Licht gekommen sind. Denn so wollen sie nicht gekommen sein, von Nacht zu Licht — da wissen sie was Besseres. (...)*

Das nun war der alte Eisler, viel war mittlerweile zusammengekommen an Erfahrungen, an Rückschlägen hauptsächlich, von Zeit zu Zeit war auch ein kleiner Fortschritt dabeigewesen, zumindest hat’s für kurze Zeit danach ausgesehen, die Hoffnung verloren, aufgegeben, hat er nie.

Und — wie hat das alles angefangen?

Mitten aus seiner Lehrzeit bei Schönberg in Wien, die von 1919 bis 1923 gedauert hat, fünfzehn Jahre nach Alban Berg, mitten aus dieser Lehrzeit also gibt es ein wunderbares Dokument, das *Wiener Tagebuch* von 1921/22. Er war, was die Einträge angeht nicht gerade fleißig gewesen, im Wesentlichen handelt es sich um kurze Bemerkungen in denen er sich und seinem Ärger über all das, was ihm nicht gepasst hat, und das war eine ganze Menge, Luft zu machen versuchte.

So zum Beispiel:

*Ich bin so zartfühlend und gutmütig, daß ich, um einen Regenwurm zu retten, einen Menschen erschlagen könnte.*

oder:

*Ein Kalauer ist besser als ein schlechtes Andante.*

was hiermit bewiesen wäre, oder auch:

*Wenn Schönberg Politiker geworden wäre, würde er alles so machen, daß man es umkehren kann.*

und dann, mitten in diesen 12 Seiten heillosen und vergnüglichen Durcheinanders, ein Satz, klotzig, grob und direkt wie kein anderer:

*Der Berg ist ein begabter Trottel.*

Fünfzehn Jahre hat er dazu gebraucht, diesen Satz zu entfalten, die Bedingungen zu erklären, unter denen dieser Satz seine Richtigkeit hat, lassen Sie mich hier versuchen, es Ihnen anhand der *Zeitungsausschnitte* op. 11 plausibel zu machen.

Schon der Titel: *Zeitungsausschnitte*, ist irreführend. Genaugenommen sind nur zwei der zehn Texte tatsächlich aus Zeitungen "ausgeschnitten". Es sind das die beiden Liebeslieder, die an dritter und achter Stelle des Zyklus stehen. Dies sind die einzigen wirklichen Zeitungsausschnitte, – Heiratsannoncen nämlich: die eines Kleinbürgermädchens und die eines Grundbesitzers.

Eisler sagt später dazu:

*Hier wurde eben durch diese einfache Haltung festgestellt, daß die Liebesbeziehungen, besonders in der Inflation, so heruntergesunken sind, daß, was früher Lied eines jungen Mädchens noch bei Brahms war, bei mir eine Heiratsannonce ist.*

*Das hat übrigens der sehr bedeutende Musiksoziologe Dr. Adorno damals auch geschrieben. Er meinte, es wären die Lieder um das Lied zu beendigen. Danach, meinte er, wäre also das normale bürgerliche Lied kaum mehr möglich. Leider hat er Unrecht behalten. Es wurde danach ungeheuer viel Unfug komponiert: Aber nicht von mir.*

Die zwei auskomponierten Heiratsannoncen bilden, wie die beiden Brennpunkte einer Ellipse, die heimlichen Zentren des Werkes. Die Lieder sind nicht denunzierend und auch in keiner Weise ironisch. Über dem *Liebeslied eines Kleinbürgermädchens* steht, als Vortragsbezeichnung, in seltener Ausführlichkeit, als hätte er allen Grund zu den schlimmsten Befürchtungen: *Sehr schlicht, einfach, ohne jede Parodie, Witz etc. vorzutragen.*

Es ist nicht das Kleinbürgermädchen, dem seine Attacke gilt, es sind die Zustände, die einen Menschen in solch eine Not stürzen, denen Eisler hier den Kampf ansagt.

### **Musikbeispiel 1:**

#### Liebeslied eines Kleinbürgermädchens

Das Lied ist in zwei Teile gegliedert, – einen innig-espressiven, trotz seiner Schlichtheit sowohl horizontal wie vertikal wunderbar ausbalancierten freitonalen Satz, und ein stolperndes Tänzchen, welches die harmonischen Wertigkeiten des Vorangegangenen zwar erhält, aber, auf Grund der Tatsache, daß nun das Menschenmaterial, das Humankapital wie das auf Neudeutsch heißt, beschrieben wird, das zum Verkauf steht, den letzten Rest an falscher Emotion, die soviel von der richtigen wußte, tilgt.

Der Schluß findet wieder, ganz rein, bei den Worten "Heiliges Bündnis", zum Ausdruck des Anfangs zurück. Nur sind die Worte an dieser Stelle nichts weiter mehr als die journalistische Chiffre, die Zeitungsadresse. Man möchte Mitleid bekommen, mit der Person.

Ich will mir hier ein wenig Zeit nehmen für dieses Lied und auf ein paar Details, gewissermaßen pars pro toto genauer eingehen.

Fünf Takte gibt das Klavier vor, bis zum Einsatz der Singstimme, das ist aber keine fünftaktige Einleitung, das ist ein viertaktiges, regelhaft in zwei plus zwei Takte gegliedertes Vorspiel und ein daran angehängter eintaktiger Auftakt auf den Beginn der Stimme, der den Schluß des Liedes bereits vorausnimmt. Hören sie sich diese 5 Takte bis zur eins von Takt sechs einmal an:

### **Musikbeispiel 2:**

#### Takt 1-5

und nun, zum Vergleich, den Schluß des Liedes, die Takte neunundzwanzig und dreißig:

### Musikbeispiel 3:

Takt 29-30

Hier haben Sie eine Hauptstimme, die sich ihren eigenen Auftakt, den sie ja nicht gesungen hat, zum Schluß umbiegt, fast schon parodistisch, das wäre nun wirklich in diesem Zusammenhang nicht auch noch nötig gewesen, ausgerechnet eine Quinte tiefer, in aller Bewußtlosigkeit auch noch die Form wahrend. Das Klaviervorspiel, zwei plus zwei Takte, schwankt metrisch zwischen 6/8 und 2/4, punktiertes Viertel gleich Viertel, duolisch - triolisch und die Melodie, dieses "es cis f a es d", ist eine Art Webernsches d-moll, ein Nachklang aus der ersten Bagatelle op. 9. Nur: Eisler *präsentiert* diesen d-moll-Akkord, den Webern sich gedacht haben mag, und man will ihn eigentlich nicht mehr hören. An diesen Takten nimmt sich auch das hinkende Tänzchen aus dem Mittelteil sein Beispiel, das Tänzchen das sich auf wieder eine andere Weise nicht zwischen Zweier- und Dreier-Unterteilung entscheiden kann. Hören Sie sich diese ersten vier Takte noch einmal an, auf den Mittelteil komme ich anschließend zurück:

### Musikbeispiel 4:

Takt 1-4

Der erste Takt wird in Takt sechs Singstimmenbeginn, ganz traditionell, allerdings auch in den Zweier verrutscht. Und wenn man nun diese geschlossenen Takte des Beginns, deren erste vier geradewegs auf dieses d-moll zusteuern genauer unter die Lupe nimmt, stellt man fest, daß die vermeintliche Geschlossenheit nur der eine Aspekt ist, der andere ist die Vorausnahme des gesamten Liedes.

Es entspricht der erste dem sechsten Takt, der zweite dem zwölften, die Takte drei und vier den Takten siebzehn bis dreiundzwanzig und der Takt fünf, wie ebenfalls bereits demonstriert den beiden Schlußtakt des Liedes. Und: Diese Entsprechungen sind jeweils *unterschieden* in ihrer Art:

Die *erste* ist die traditionelle im Verhältnis Klaviervorspiel Singstimmenbeginn, hineingenommen in den Wechsel der Zweier- und Dreier-Unterteilung; so wird das "ängstlich und schüchtern" des Textbeginns nicht illustriert, aber musikalische Realität.

Die *zweite* Entsprechung ist eine der Harmonik, deutlich ausgestellt, auch durch den Klaviersatz, wenn sie diese beiden Takte vergleichen:

### Musikbeispiel 5:

Takt 2 und 12

Die *dritte* ist melodischer Natur, und die Takte drei und vier verhalten sich zum Mittelteil des Liedes, den Takten siebzehn bis dreiundzwanzig, wie eine Art "Umlinie", - ich will dem Herrn Schenker ja nicht zu nahe treten:

### Musikbeispiel 6:

Takte 3-4 und Takte 17-23

Dieser Mittelteil, den Sie soeben gehört haben, hat noch einen anderen wichtigen Aspekt: Die in den ersten sechzehn Takten – es sind tatsächlich sechzehn Takte – in allen erdenklichen Varianten durchgespielte Variation von Zweier- und Dreier-Unterteilung, friert ein. Es folgen fünf starre 2/4 Takte, in Sechzehntel aufgelöst, darin Dreier, zwei Takte lang, aber stolpernd, mit Löchern, wie um die Takte zu füllen, und dann Vierergruppen, bevor der Komponist beim "häuslich erzogenen Mädchen" wieder auf den 6/8 Takt zurückkommt. Und dann passiert etwas Merkwürdiges, Eisler hält ganze drei

Takte an *einem* Akkordwechsel fest:

**Musikbeispiel 7:**  
Takt 23-25

Notiert ist ein A-Dur-Sekundakkord mit anschließendem as-moll. Sicher, ich kann mir mit meiner musiktheoretischen *déformation professionnelle* mühelos diesen A-Dur-Sekundakkord zurechtlesen und -hören als Es-Dur-Septakkord mit Terz im Bass und tiefer Quinte, Sie wissen schon, und trotzdem, so recht glücklich werde ich an dieser Stelle mit dem “häuslich erzogenen Mädchen” nicht, es erscheint mir wie ein Reflex auf eine mittlerweile sinnentleerte Tradition, nicht auftrumpfend, nur einfach vollkommen sinnlos. In dem bereits erwähnten *Wiener Tagebuch* gibt es die folgende kurze Beobachtung zu lesen:

*Spät auf der Rückfahrt im Autoomnibus höre ich die sehr zarte Stimme eines Freimädels zur anderen: “Ja, ich hab kein Massel auf dieser Welt.” (...) Dieses Jargonwort enthält mehr Melancholie als zwanzig Bände Gedichte (bester deutscher Autoren).*

So hat man sich dieses Kleinbürgermädchen also vermutlich vorzustellen.

Was hier, in diesem kurzen Lied, in diesen wenigen Takten, an formaler, harmonischer, satztechnischer und motivischer Finesse entfaltet ist, kann sich mit jeder Musik, nicht bloß des zwanzigsten Jahrhunderts mühelos messen. Nur: ästhetisch, — da löckt einer gegen den Stachel.

Vielleicht kann man das Verhältnis von Bergs *Lyrischer Suite* zu dieser Musik, mit aller Vorsicht, bestimmen, als den Unterschied zwischen “Kleinbürgermädchen sein” und “vom Kleinbürgermädchen erzählen”. Die *Lyrische Suite* also als ein rundum gebildetes und mindestens im gleichen Maße ausgebildetes “Kleinbürgermädchen”? Hanns Eisler hat seine Bemerkung von “Alban Berg als begabtem Trottel” fünfzehn Jahre nach seinem *Wiener Tagebuch*, 1936, in seinem Text zur Konsonanzbehandlung in der Zwölftontechnik folgendermaßen präzisiert, und achten Sie bitte auf die feine Unterscheidung zwischen Trottel, Plattkopf und Dummkopf, das ist bei ihm nicht dasselbe:

*Aber wenn ein Musiker vom Rang Alban Bergs Fehler macht, die auch aus seinem Milieu (Karl Kraus, Altenberg, Adolf Loos) zu verstehen sind, so sind mir seine Fehler immernoch lieber als die Vorzüge der Plattköpfe und es bleibt immer noch eine herrliche Musik übrig. (...) Berg ist niemals dumm, er ist nur zu aufgeregt, zu erhitzt, zu rauschsüchtig. Aber immerhin hat er mit der Lulu eine große, moderne Rauschgiftfabrik aufgemacht und ich muß gestehen, daß mir das besser gefällt als die kleinen Handlungsreisenden die ihr schmieriges Rosenparfüm an den Mann zu bringen versuchen.*

Es hat nichts despektierliches, wenn ich hier festhalte, daß Bergs “Kleinbürgermädchen”, genausowenig wie ihre Halbschwester Lulu, nichts weiß, von seiner Situation, da ist kein Standpunkt außerhalb, der es ermöglichte analytisch auf die Situation zuzugreifen, sie zu *begreifen* und von da aus auch möglicherweise zu verändern, und Hanns Eisler hat in seiner Rede über Schönberg vor der Deutschen Akademie der Künste, 1954 auf diesen Aspekt, implizit, in einer wunderbaren Formulierung hingewiesen – der Hintergrund dessen waren die Angriffe von offizieller DDR-Seite aus gegen den “bürgerlich-dekadenten” Lehrer – und Eisler fasste zusammen:

*Schönberg — Verfall und Niedergang des Bürgertums: gewiß. Aber Welch eine*

### *Abendröte.*

Leider gebietet es an dieser Stelle die Ehrlichkeit, auch darauf hinzuweisen, daß entgegen den Absichten Eislers und seiner Genossen — und, er hat es gespürt und verstanden, nicht von ungefähr betont er, auch in dem eben schon erwähnten Schönberg-Vortrag noch einmal:

*Seine (Schönbergs) Meisterschaft und Originalität sind erstaunlich, sein Einfluß war und ist enorm. Seine Schwächen sind mir lieber als die Vorzüge mancher anderer.*

— und bei diesen “anderen” war zweifelsfrei auch der eine oder andere *politische* Weggefährte dabei — daß also, entgegen den Absichten Eislers, die bürgerliche Seite, die Vertreter der “Abendröte” mehr künstlerisch und damit letztlich eben auch politisch Relevantes erzeugt hatten, als die andere Seite der Barrikade. Zu den wenigen Ausnahmen – und da gibt es erfreulicherweise doch dies und das – gehören die eingangs erwähnten *Ernstes Gesänge* und eben die *Zeitungsausschnitte*. Eisler beschließt seinen Schönberg-Vortrag mit den Sätzen:

*Die gesellschaftliche Ordnung, in die er hineingeboren war, hat er nicht verklärt und nicht beschönigt. Er hat nichts geschminkt. Er hat seiner Zeit, seiner Klasse einen Spiegel vorgehalten. Es war garnicht schön, was man da sah. Aber es war die Wahrheit.*

Ich habe die beiden Zentren der Lieder ein wenig verlassen, um sie genauer in den Blick zu bekommen, ich möchte zu ihnen zurückkehren und nur diesen eben angerissenen Gedanken, der viel mit dem von Eisler so oft beschworenen *dialektischen* Denken zu tun hat, noch mit einem Zitat abschließen. Adorno – der alte Fuchs – hat die Problematik der Angelegenheit gespürt, die hier sich ankündigt, der dieser Zyklus allerdings noch elegant und virtuos ausweichen kann:

*Die Gefahr, daß, auf Grund des Wunsches nach Verständlichkeit, die künstlerische Gestaltung hinter den Möglichkeiten zurückbleibt. — Nicht für diese Lieder, aber für das, was sich in ihnen ankündigt.*

Von hier aus ließe sich eine Geschichte der politischen Musik des zwanzigsten Jahrhunderts schreiben — ich, für meinen Teil, möchte nun zu den Liedern selbst zurückkehren, und damit zum zweiten Zentrum, dem achten Stück des Zyklus.

Ganz anders nämlich als das Kleinbürgermädchen, der Mann, im *Liebeslied eines Grundbesitzers*. Eingeführt durch eine chromatisch verzerrte Unterterzklausel, hält er seinen bemüht hochexpressiven Gestus durch.

Eine weitgespannte Melodik und ein stark chromatisierter Klaviersatz, beides zusammengesetzt aus und durchsetzt mit Bruchstücken, mit Ruinen bekannter Formeln aus der inzwischen zum Schund herabgesunkenen traditionellen Gestik, begleiten seinen Werbeversuch. Und nur ganz zum Schluß, da, wo das Mädchen wieder zu seinem falsch-richtigen Ausdruck zurückgefunden hatte, streift er den seinen ab.

Die Musik zur Textzeile “Briefe unter J.S. an die Expedition”, seiner Chiffre, seiner Zeitungsadresse, die schiefe Klausel vom Anfang hatte sie schon vorweggenommen, ist von geradezu ernüchternder Sachlichkeit. Sie können diesem Begriff hier ruhig auch seine musikhistorischen Konnotationen, wir sind in den zwanziger Jahren, belassen.

### **Musikbeispiel 8:** Liebeslied eines Grundbesitzers

Ich möchte es nocheinmal betonen, es sind keine Satiren und es ist auch keine Polemik, mit der Eisler hier auftritt. Die Heiratsannonce ist kein Ersatz für Lyrik, sie ist hier auch nicht das, was früher das Liebeslied war, sie wird nur von Eisler folgerichtig an dessen Stelle gesetzt, wie um eine vorhandene Lücke zu markieren. In ihrer Hilflosigkeit, ihrer Peinlichkeit und ihrem Kitsch drückt sich das aus, was den zwischenmenschlichen Beziehungen durch die herrschenden Verhältnisse angetan wurde, sie, die Verhältnisse, die Beziehungen und die Heiratsannoncen gleichermaßen sind eine Konsequenz der Warenwirtschaft.

Und hier, in den *Zeitungsausschnitten* ist Eislers weltanschauliche Position zum ersten Male tatsächlich greifbar und gelungen Musik geworden. Hans Heinz Stuckenschmidt hat das in seinem Artikel über Eisler und das Konzert vom 11. Dezember 1927 in den "Musikblättern des Anbruch" 1928 trefflich beschrieben:

*Es ist kein Zufall, daß dieser leidenschaftliche Revolutionär der Musik seine Lehrjahre bei dem letzten großen Komponisten des Bürgertums durchmachte, bei Schönberg, (...)*

*Packendes Schauspiel, wie hier zwei Grenzfälle sich berühren, wie zwei Vertreter der heterogensten Anschauungen sich in anerkennender, ja bewundernder Gegnerschaft die Hand reichen! (...)*

*Mit Passion verbindet sich der Komponist dem täglichen Leben, Eindrücke aus flüchtig Gelesenem, Gesprächsfetzen, eigene Notizen zu Tongestalten umformend. Die Begriffswelt der romantischen Lyrik ist für ihn erschöpft; (...)*

*Es konnte nicht überraschen, daß dieses Werk bei seiner Uraufführung in Berlin auf erbitterten Widerstand auch bei den Klügsten und Konzilientesten, stieß; (...)*

Um diese zwei Liebeslieder nun gruppiert Eisler die anderen Stücke des Zyklus. Kinderlieder zum einen, aber keine naiv-kindischen, sondern solche von erschreckender Brutalität. Die drei Kinderlieder rotten sich um das *Liebeslied eines Kleinbürgermädchens* zusammen, wie freche Gören, die etwas verbochen haben, um die Mutter.

Da ist die Rede von Mariechen, dem Viehchen, dem ein Beinchen ausgerissen wird, es gibt das Kriegslied eines Kindes, in welchem die Mutter Soldat, und dann im Schützengraben von schwarzen Raben gefressen wird — ein höllischer Refrain begleitet das Ganze, und das Kinderlied aus dem Wedding, über Mutter Schmidtn, die versehentlich siebenmal am Holzbein operiert wurde.

Warum sollte auch das, was die Verhältnisse zwischen den Erwachsenen zerstörte, an den Kindern spurlos vorübergegangen sein.

Das Kriegslied eines Kindes zumal, das letzte der Gruppe, nach das *Liebeslied eines Kleinbürgermädchens* gesetzt, klingt, wie man sich eines der Wunderhornlieder von Gustav Mahler, in die Mitte der zwanziger Jahre versetzt, vorstellen könnte; der nämliche Anspruch auf Wahrheit, nur — dazwischen liegt ein Weltkrieg.

Aber nicht nur das: Ernst Jandls lautmalerscher "Schtzngrrrm" hat hier seinen kongenialen Vorläufer. "Tra-ra tra-tra-tra tschindra, meine Mutter wird Soldat, ra-ta-ta" — wer hat dies traurig-schöne Liedlein erdacht?

Dazu Hanns Eisler:

*Das reizte das bürgerliche Publikum tatsächlich ganz enorm. Es gab also auch zum Beispiel in Baden-Baden einen Skandal deswegen, wobei ein älterer Herr auf der Galerie aufstand und sagte: "Dagegen bin ich ein Goethe". Er hatte unrecht.*

*Aber zum Beispiel gescheite Kritiker schrieben: Das sind die traurigen Folgen des Krieges. Womit der Mann absolut recht hatte.*



Die nächste Gruppe von Liedern, sie steht in der Mitte des Zyklus, vor dem *Liebeslied eines Grundbesitzers*, besteht aus drei kurzen Texten aus einer "Enquête des Landeschulrats an die Kinder der unteren Volksschulklassen" — sie trug den Titel "Der Sinnbegriff des Wortes". Drei kurze Lieder: Eines über die Sünde, — ein albernes Gestammel leerer Phrasen: "Die Sünde ist eine Sünde", man glaubt den Hauptmann aus dem Wozzek zu hören, ein Offizier, nach dem Krieg, mittlerweile in Schuldiensten, durchaus vorstellbar und gängige Praxis der Zeit. Ein anderes Lied, eines über *Mutter und Vater*, darüber, daß die Mutter lieb und gut und nett sei und der Vater das Geld verdiene. Diese Gegenüberstellung, die Eisler in grober Charakterisierung direkt in die Musik übernimmt, läuft in der zweiten Hälfte dieses äußerts kurzen Liedchens ins Leere, genauer gesagt in die offene Schlaghand des Vaters. Das Ganze dauert nur 35 leicht bewegte Viertel, — so schnell kann's gehen.

**Musikbeispiel 9:**  
Mutter und Vater

Das dritte dann, über den Tod, abgeschmackteste Banalitäten vom Schlage: "Wenn man stirbt, so ist man eine Leiche", völlig ernsthaft in Musik gefaßt, so als würde sich Eisler die Ernsthaftigkeit des Themas von einem lächerlichen Landeschulrat nicht nehmen lassen wollen. Und es entsteht ein Lied über den Tod, eines, in dem die Trauer über den hoffnungslosen Zustand zwischen den leeren zerfallenen Worten hindurchklingt, reiner und trostloser, als es in unmittelbarer Form je noch möglich gewesen wäre.

Den Schluß des Zyklus, gewissermaßen die Coda, bilden zwei Lieder, die das Vorangegangene überschreiten — überschreiten, nicht hinter sich lassen!

Es ist dies zum einen die *Predigt eines Feldkuraten* aus dem Schwejk von Hašek — eine grausige Grotteske, in der alle musikalischen Satztypen und Gesten des Zyklus noch einmal berührt, und mit der dem Schwejk eigenen Subversion gepaart werden.

Dieses Lied, mit dem umständlichen vollständigen Titel: *Aus einer Romanbeilage – Schwejk von J. Hašek Predigt des Feldkuraten*, ist das einzige Stück Literatur, das sich hier zwischen die Texte verirrt hat, der Text, er spricht für sich und ich darf ihn Ihnen kurz zur Kenntnis geben:

*Das wird sehr fein sein, wie der Herr Feldkurat gesagt hat, wenn der Tag zur Neige geht und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen über dem Berge untergeht und auf dem Schlachtfeld, wie er gesagt hat, das letzte Röcheln der Sterbenden zu hören sein wird. Der letzte Atemzug sterbender Pferde und das Jammern der Bevölkerung, wenn ihnen die Hütten über dem Kopfe brennen! Ich hab' das sehr gern, wenn die Leute so blödeln wie verrückt!*

Es ist ja nicht das, was einen unmittelbar als Liedtext anspringt. Achten Sie auch einmal darauf, wenn Sie den Zyklus nachher hören, wie wenig die Musik den Unterschied zwischen Prosa und Versen noch gelten läßt, — auch das ist eine Besonderheit dieser Lieder, die angetreten sind um das "Lied zu beenden", und vollends in dieser Predigt: Die Musik schwankt, zum Ende des Liedes, wie besoffen auf dieses "verrückt" zu, — im Grunde ist es eine filmische Technik, die hier Verwendung findet, die Notenwerte werden kürzer, das Metrum indessen verlangsamt sich, als ob die die Szenerie aufnehmende Kamera im Wegfahren hinzoomen würde zu den Akteuren. Claude Chabrol hat dieses Verfahren, welches gleichzeitig Entfernung und Nähe sucht, viel später zur Perfektion gebracht.

**Musikbeispiel 10:**  
Predigt des Feldkuraten, Takt 40-43

Der Schlußakkord, C-Dur Septnonenakkord mit hochalterierter Quinte in der Oberstimme, verdoppelt und oktaviert in der Singstimme, klingt, als wäre Brahms unter die Räuber gefallen.

Und ganz zum Schluß, als letztes Lied des Zyklus, die *Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof*. Eisler hat sich den Text dazu selbst geschrieben.

In seiner von mir bereits zitierten Besprechung der Lieder aus dem Jahre 1929 notiert der spätere Freund und Arbeitskollege Theodor W. Adorno dazu — es gibt bis heute leider nichts Besseres, d.h. Sachkundigeres und -verständigeres dazu, im Grunde auch so eine Schande — also, Adorno bemerkt dazu:

*Schließlich, noch einmal, zum unwiderruflich letztenmal: "der Dichter spricht" — aber was spricht er: einen Hinterhausbaum, den er mit Sie anredet, bittet er zu blühen, da fällt ihm (...) ein, vorm Hinterhaus zu blühen könnte der Baum mit Recht ablehnen, im Lichthof bei der schrecklichen Zinskaserne, und wenn es gar ernst wird, warum soll er dann überhaupt blühen? — kurz, er rät ihm wieder ab: "Vergessen Sie, es ist Frühling", wir haben es ja auch vergessen, ein alterierter Quartennakkord klingt einen Augenblick wie G-Dur von Schubert, aber das hält nicht lange, ob wir morgen noch am Leben sind, bleibt die Frage. (...)*

*"Vergessen Sie nicht, es ist Frühling" — so klingt das Wiegenlied der Marie, wenn es nichts mehr zu wiegen gibt.*

"So klingt das Wiegenlied der Marie, wenn es nichts mehr zu wiegen gibt" — wo's doch schon bei der Marie in dieser Hinsicht nicht gerade rosig ausgesehen hat. Dieses "Vergessen Sie nicht: es ist Frühling" am Beginn des Liedes und das "Vergessen Sie: es ist Frühling" an dessen Ende, beschwört für einen kurzen Moment noch einmal die große Tradition und eine andere Beziehungstragödie. Hören Sie sich die Schlußphrase zunächst einmal an:

#### **Musikbeispiel 11:**

Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof, Takt 36-43

"Es ist Frühling", der zweite Takt des Tristan-Vorspiels. Hier berührt sich, für einen Moment, über dieses Wagner-Zitat als tertium comparationis dieser Zyklus direkt mit der *Lyrischen Suite*. Und hier sind diese beiden Werke auch am Weitesten voneinander entfernt, ist ihr Abstand am klarsten zu ermessen.

Mitten im sechsten Satz, dem Schlußsatz der *Lyrischen Suite* taucht aus einem äußerst kunstvollen dodekaphonen Zusammenhang, ohne die Struktur im Mindesten zu stören, im Gegenteil, ihr in Vollendung angeschmiegt, der Beginn des Tristan-Vorspiels auf — Sie erinnern sich an diese Stelle, keine andere wird so oft genannt. Es *ist* ein Geniestreich und ein Musterbeispiel musikalischer Integrationskraft *und* Ökonomie und genau da liegt eben auch das Problem, zumindest aus der Sicht Eislers: Soetwas kann nur ein unverschämt begabter Trottel machen — was will er denn, der Berg, — weitermachen wie der Wagner? — schaut her, alles funktioniert noch wie früher, nichts ist passiert? Ein Baum im Lichthof der tut als stünde er im Wald? — lächerlich. Für Eisler ein unvorstellbarer Gedanke.

— "Vergessen Sie: es ist Frühling"

— und das letzte Wort dazu, bevor Sie den Zyklus im Zusammenhang hören werden, soll Hanns Eisler gehören:

*Es ist Lyrik, nur die Lyrik hat, wie gesagt, gewisse Beschädigungen durch den großen Krieg bekommen. (...) Sie hat gewissermaßen blasse Wangen und*

*seltsame Zustände, obwohl alles doch 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.*

**Musikbeispiel 12:**  
Zeitungsausschnitte op. 11