

Hanns Eisler um 1925

Lassen sie mich zunächst einmal das Thema meiner Ausführungen etwas genauer fassen.

Der Lebens- und Arbeitsabschnitt Hanns Eislers, über den ich ihnen - im Wesentlichen - versuchen werde, zu berichten, setzt im Herbst 1925 ein und endet, ungefähr 2 Jahre später, im Dezember 1927.

Den Beginn markiert das Musikfest der IGNM in Venedig im September 1925, und der Schluß soll mit der Uraufführung seines Opus 11, den "Zeitungsausschnitten" für eine Frauenstimme mit Klavierbegleitung, gesetzt sein; — sie fand am 11. Dezember 1927 in Berlin statt.

Ebenfalls in dieser Zeit entstanden, außer dem erwähnten op.11, noch sein "Tagebuch" op.9 für Frauentertett, Tenor, Geige und Klavier, und die 3 Stücke für Männerchor op.10, nach Texten von Heinrich Heine. (Die Klavierstücke op.8 fallen auch noch in diese Zeit, sie sind für diese Untersuchung nur von untergeordnetem Interesse, ich werde also auf ihre Besprechung verzichten.)

Die Datierung der 3 genannten Werke ist allerdings nicht leicht und tatsächlich auch nicht völlig unstrittig.

Neueren Untersuchungen zufolge sind die Heine-Chöre op.10 im Frühjahr 1925 entstanden, das Tagebuch op.9 im Jahr danach, 1926. Die frühesten Arbeiten zum op.11, den Zeitungsausschnitten, sind vom Herbst 1925, die Schlußfassung fällt ins Frühjahr 1927.

Tatsächlich werde ich aber, aus Gründen, die der Gang meiner Ausführungen, so hoffe ich, noch einleuchtend machen wird, an der Reihenfolge festhalten, die durch die Opuszahlen gegeben ist - die Gründe sind logischer, nicht historischer oder chronologischer Natur.

Sie werden im Verlauf meiner Bemerkungen noch Gelegenheit haben, die eine oder andere Stelle aus diesen Werken zu hören, bilden diese doch die "Wende" in Eislers Schaffen, und als Werkgruppe das, was aus der Sicht ehemals real-existierender sozialistischer Musikwissenschaft als die Werke seiner "linksbürgerlichen Phase" bezeichnet wurde.

Diesen Werken gilt mein zentrale Interesse innerhalb Eislers Schaffen, und das nicht nur für diesen Vortrag und für den heutigen Abend. Denn in diesen Arbeiten kommen Probleme kompositorischer Praxis zum Ausdruck, - explizit und implizit, gewollt und unbeabsichtigt, zentral und beiläufig, und was sich dazwischen noch so an Wesentlichem abspielt, innerhalb der kompositorischen Praxis, die bis heute nichts an Relevanz eingebüßt haben, und, ich fürchte, auch in absehbarer Zeit nichts davon einbüßen werden.

Soviel also im Voraus, — und nun, zunächst einmal, ein kleiner Exkurs, Eislers Elternhaus betreffend.

Hanns Eisler wurde am 6. Juli 1898 als Sohn von Rudolf Eisler und dessen Frau Ida Fischer in Leipzig geboren.

Eislers Vater war österreichischer Philosoph und auf Grund seiner jüdischen Herkunft und seines jüdischen Glaubens zeitweises Privatgelehrter ohne Aussicht auf eine akademische Karriere, weder in Deutschland noch in Österreich. Als Herausgeber des "Wörterbuchs der philosophischen Begriffe und Ausdrücke" hatte er sich einen Namen gemacht; es war ein Standardwerk, zur damaligen Zeit (und ist auch heute noch, es wird noch immer verlegt, von nicht geringem Interesse, - das möchte ich ihnen hier versichern).

Eislers Mutter, Ida Fischer war proletarischer Herkunft, die Tochter eines Metzgermeisters.

(Ganz so proletarisch ging's in dieser Familie zwar nicht zu, aber ich mochte für den heutigen Abend bei Eislers eigener Sichtweise der Sache bleiben.)

In dieser Mischung aus bürgerlichem Intellektuellenmilieu und Protetariertum wächst Eisler mit seinen 2 Geschwistern auf.

Die zwei älteren Geschwister, der Bruder Gerhart und die Schwester Elfriede, die sich später, nach der Mutter, Ruth Fischer nennt, widmen ihr Leben ganz der Politik. Die Schwester wird KPD-Funktionärin, Gegenspielerin von Ernst Thätmann um den Parteivorsitz und, als sie verliert, abserviert. Sie fristet ihr Leben fürderhin als "Renegatin" (wie das in den offiziellen Verlautbarungen heißt).

Im Zusammenhang mit den Aktivitäten seines Bruders, der als Journalist mehr auf der akzeptierten Parteilinie arbeitet, kommt Hanns Eisler im USA-Exil vor den "Ausschuß für unamerikanische Umtriebe". Die Schwester hatte dabei, wohl auch recht unrühmlich, ihre Finger im Spiel; das alles bringt einige der Freunde der Familie Eisler dazu, die Situation zwischen den Geschwistern mit der in Shakespeares Königsdramen zu vergleichen.

Gerhart Eisler wird später zu einem der bedeutendsten Rundfunkfunktionäre der neu entstehenden DDR.

Soviel, in aller Kürze und auch ziemlich verkürzt, dazu.

Die Familie übersiedelt 1901 nach Wien. Hier besucht Hanns Eisler die Schule, beginnt 1919 ein Studium am Neuen Wiener Konservatorium, bricht das aber schnell wieder ab, der Unterricht ist ihm zu oberflächlich, und geht, wenige Monate darauf, zu Schönberg, dessen Privatschüler er bis 1923 bleibt.

Im September 1925 wechselt Eisler seinen Wohnsitz,— er zieht nach Berlin.

Schönberg hatte, vom 1. Oktober 1925 an die Verpflichtung zur Leitung einer Meisterkassette für Komposition in Berlin übernommen, und das scheint auch das auslösende Moment für Eisler gewesen zu sein seinen Wohn- und Arbeitsort zu verlegen. Hinzu kam natürlich noch die größere Attraktivität Berlins, auch im Hinblick auf Eislers Absicht, ins politische Tagesgeschehen einzugreifen, aber das war, zu diesem Zeitpunkt, sicherlich noch nicht das entscheidende Moment.

Eisler verdankt Schönberg viel, nicht nur als Schüler, und er wird auch nicht müde, immer wieder darauf hinzuweisen.

In seiner Rede über ihn, im Dezember 1954 vor der Deutschen Akademie der Künste in Berlin, hat er seinem Lehrer das vielleicht ergreifendste Denkmal gesetzt, das ein Mann wie Eisler Schönberg setzen konnte .

Ich zitiere den Anfang:

"Ich brauche nicht das chinesische Sprichwort: "Wer seinen Lehrer nicht ehrt, ist schlechter als ein Hund", um hier festzustellen, daß Schönberg einer der größten Komponisten nicht nur des 20. Jahrhunderts war. 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."

Übrigens, das chinesische Sprichwort hatte er für" diesen Zweck erfunden, — China stand damals, in der DDR, noch hoch im Kurs; - und als Seitenhieb auf die miserable Kulturpolitik der SED, fährt er fort:

*"Verfall und Niedergang des Bürgertums: gewiss. Aber welch eine Abendröte."*¹

Auf der andern Seite hält auch Schönberg große Stücke auf Eisler, als Komponist(!), betrachtete ihn, mit Webern und Berg zusammen als einen seiner besten Schüler und hätte nichts lieber" gesehen, als wenn Eisler auf dem von ihm eingeschlagenen Weg weitergegangen wäre.

Eisler versprach ja mit seiner Klaviersonate op.1, den Liedern op.2, den Klavierstücken op.3 und dem Divertimento für Bläserquintett op.4, Schönbergs beste Hoffnungen zu erfüllen.

Doch dann kam der September 1925, ein verhängnisvolles Gespräch mit Alexander Zemlinsky in der Eisenbahn, ein aufgebrachter Briefwechsel und einige nicht dokumentierte mündliche Aussprachen mit Schönberg im Februar und März des folgenden Jahres, die Komposition der Stücke op.9, op.10, op.11, und Eisler komponiert, von da an, bis zum Beginn der 30er Jahre, nichts anderes mehr, als Agitationsmusiken, beteiligt sich an den Klassenkämpfen der Weimarer Republik, komponiert Lieder für die Agit-Prop-Gruppe "Das Rote Sprachrohr", an der er auch als Pianist mitwirkt und schreibt Texte für die "Rote Fahne", die Zeitung der KPD.

Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß Eisler zum Schöpfer des proletarischen Massenliedes wird.

Im USA-Exil, später, während der Hetze gegen die Eisler-Brüder, wird er in der gegenständlichen Presse, die die Jagd auf die beiden organisiert, als der "Karl Marx der Musik" bezeichnet; - er fühlte sich sehr geschmeichelt, distanzierte sich aber gleichzeitig von solch unqualifizierten Lobhudeleien.

Nun aber wieder zurück, soweit war's noch nicht im September 1925. Schönberg übernimmt die Leitung der Meisterklasse für Komposition in Berlin (er tritt die Stelle, als Nachfolger Busonis, anfang des Jahres 1926 an), und Eisler zieht ebenfalls in die Hauptstadt der Weimarer Republik.

In seinem "Tagebuch" op.9, der kleinen Kantate für Frauentertett, Tenor, Geige und Klavier, klingt das folgendermaßen:

Sopran und Mezzo-Sopran singen: "Ja, ja, der Alt hat recht, hat recht", und der Alt (oder auch der Alte, - Schönberg wohl): "Es ist unmöglich ganz allein, in einer fremden Stadt zu sein."

Den Mittelteil singen die drei zusammen: "Ist man aber doch zu zweien, kann man sich viel besser freun."

Daraufhin wiederholen sie den Anfang nocheinmal und schließen wieder mit: "es ist unmöglich."

Hören sie diesen kurzen Anfangsabschnitt aus dem "Tagebuch des Hanns Eisler" — er ist überschrieben mit "Leitspruch".

"Leitspruch"
(Musikbeispiel 1)

Das Tagebuch, im Frühjahr 1926 geschrieben, ist eine satirische Auseinandersetzung mit dem Lehrer Schönberg und mit der Funktion und Bedeutung des Komponisten und des Komoonierens 'neuer Musik' in der Mitte der 20er Jahre, — nach Eislers Einschätzung, damals.

Um was ging's denn nun in diesem Streit zwischen Schönberg und Eisler, der schließlich zum Bruch zwischen den beiden führte?

¹ *Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, Seite 231*

Eisler hatte, auf der Rückreise vom IGNM-Fest in Venedig im September 1925, dem (ehemaligen) Schwager Schönbergs, Alexander Zemlinsky gegenüber einige abfällige Bemerkungen über die 'Neue Musik', deren Publikum und deren Be- und Vertrieb gemacht.

Zemlinsky wiederum hatte nichts Besseres zu tun, als diese Schönberg zu hintertragen. Der Wortlaut ist nicht dokumentiert, was jedoch bei Schönberg angekommen sein mag, kann man einem Brief Schönbergs an Zemlinsky vom 3. März 1926 entnehmen:

*"Lieber Alex,
da Eisler behauptet, Du müßtest ihn mißverstanden haben, als ihr im Eisenbahnzug über die Zwölftonkomposition spracht, so wäre ich Dir sehr dankbar, wenn Du folgende Fragen beantworten wolltest.
Bitte schreibe Deine Antwort gleich neben die Fragen.
I. Hat Herr E. gesagt, daß er von allen diesen modernen Dingen abkomme?
II. daß er die Zwölftonmusik nicht verstehe?
III. daß er sie überhaupt nicht für Musik halte?
Das hast du mir seinerzeit erzählt, und da E. es bestreitet, so läge mir daran, die Wahrheit festzustellen. Du erinnerst dich vielleicht auch an das Lob, das du ihm gespendet hast: er sei der einzige selbständige Kopf unter meinen Schülern, der nicht alles nachbete."¹*

Elster hat auch diese Erfahrung mit Zemlinsky in seiner kleinen Kantate "Tagebuch" in deren 3. Teil, als "Bemerkung über das Reisen" festgehalten.

Der Text: "Das Reisen kann nicht schön sein, reist man ganz allein! Sitzt man erst in der Eisenbahn, fängt das Leben leider an!"

Hören sie diesen kurzen Ausschnitt aus dem 3. Teil des Werkes:

"Bemerkung über das Reisen"
(Musikbeispiel 2)

Eisler fühlte sich gründlich mißverstanden. Er reagiert, ziemlich gereizt, in einem Brief an Schönberg:

*"(...) Nachdem ich mich von meiner Verblüffung erholt habe (Verblüffung: Ich habe zum erstenmal präzise gehört, was ich eigentlich gesagt haben soll), ist es mir jetzt vollkommen klar, daß alle diese Aussprüche von mir stammen könnten.
Das Mißverständnis besteht darin, sie auf ihre Person anzuwenden. Das ist keine faule Ausrede, denn:
Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse und verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der "Moderne" nichts zu tun haben. Nach Möglichkeit vermeide ich, sie zu hören oder zu lesen. (Auch meine eigenen Arbeiten der letzten Jahre muß ich leider dazu rechnen.) Von einem Musikfest kommend, habe ich diesem Ekel sicher aufs heftigste Ausdruck gegeben. (...)
Auch: "Das ist keine Musik" könnte ich gesagt haben; aber aus einer Situation gerissen, und in einen anderen Zusammenhang gebracht, muß ich ihn ablehnen. Hier liegt ein Irrtum oder irgendein mißverständener Witz zugrunde.
Daß sie mich nicht nur einer so primitiven Idiotie, sondern auch einer solchen Schabigheit für fähig halten, hat mich außerordentlich gekränkt. (...)
Verblüfft hat mich weiter auch ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): Ein mit Modeworten vollgefropfter "dernier-cri" Bürgerknabe,*

¹ Schönberg, Arnold: Ausgewählte Briefe, Mainz 1958, Seite 125

aufs äußerste an allen Richtungen interessiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schüchternheit zurückschreckend, Leuten, die er braucht, "nach dem Mund zu reden" etc. etc. Würden es mir Zeit und Gesundheit erlauben, eine kleine Schrift fertigzumachen, die ich angefangen habe, so könnte ich ihnen aufs klarste beweisen, daß die Sache nicht so einfach ist. Aber vielleicht wird sie noch fertig. Sie werden dann sicher das wenige, was ich zu sagen habe, vollkommen ablehnen, aber sie werden dabei eine vollkommene Loyalität ihrer Person und Sache gegenüber konstatieren. Aber auch ohne das habe ich vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre. (...) Aufs Aufrichtigste bedaure ich eine Kränkung ihrer Person, für die nicht nur ich, sondern auch ein anderer verantwortlich ist. Ich mache mir die schwersten Vorwürfe.

"Das sind nur Worte", höre ich sie sagen.

Ich erlaube mir, sie darauf aufmerksam zu machen, daß ein "Eisenbahn- gespräch" ebenfalls aus Worten besteht. (...)"¹

Auch hiervon taucht dann im "Tagebuch" wieder etwas auf, - unter dem Titel "Depression", einem Tenor-Solo mit Klavierbegleitung, heißt es:

"Wenn man ein dummer schlechter Bürgerknabe ist, oh wie alles häßlich ist! Wenn ich einst geh' zur ewigen Ruh', deckt mich mit Notenpapieren zu!"

Hören sie auch diesen kurzen Auschnitt:

"Depression"
(Musikbeispiel 3)

Schönberg reagiert, am 10.März 1926, mit einem Brief, in dem er Eisler, mit traumwandlerischer Sicherheit an dessen wundestem Punkt trifft:

"Sie schreiben: "Verblüfft hat mich ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): ein mit Modeworten vollgepfropfter ... Bürgerknabe ... etc." Sie wissen genau, daß ich viel schärfer geurteilt habe. 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 nämlich waren sie nicht imstande, ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern sie mussten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung ihrer Gesinnungen aus ihren Werken noch nicht entnehmbar ist, obwohl sie erst vorhatten, diesen Gesinnungsumschwung, der somit kein schöpferischer Akt war, in ihren künftigen Werken zu vollziehen, obwohl also die Kompositionsmanier, die diesen Umschwung dokumentieren sollte noch nicht existierte; obwohl also noch viel Zeit gewesen wäre und nicht das erste beste Eisenbahngespräch dazu hätte dienen müssen.

Es tut mir aufrichtig leid, daß ich darüber nicht anders urteilen kann; vielleicht weil ich nicht anders denken kann, oder aus sonst einem Grunde: vorausgeahnt hatte ich ihr Verhalten allerdings.

Trotzdem hätte ich ihnen gerne eine Brücke gebaut. Aber sie haben mir es zu schwer gemacht, den Sachverhalt zu erfahren und das hat mich derart abgekühlt, daß auch ich einen von uns beiden hätte verraten müssen, wenn ich ihnen mehr Freundlichkeit gezeigt hätte. Aber sie haben vielleicht Recht, "vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre" zu haben und darum will ich es auch haben. Und sie können gewiss sein, daß ich mich sehr freuen werde, wenn dieses Vertrauen uns beiden keine Enttäuschung bringen wird.

¹ Eisler, Hanns: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, Seite 33f.

Lassen sie sichs gut gehen und viel Glück für die Zukunft. Und wenn ich ihnen irgendwie helfen könnte, so wissen sie wohl, daß es ein neues Unrecht von ihnen wäre, mir es nicht zu sagen. Besten Gruß."¹

Bevor ich nun auf Eislers 'wundesten Punkt' zu sprechen komme, hören sie, als letztes Beispiel aus dem op.9, noch den Wiederhall dieses Briefs im Schlußabschnitt des Werkes.

Unter der Überschrift: "Vor- und Rückblick" heißt es da:

"In dreieinhalb Jahren werden wir's gerne erfahren:
Ob es unmöglich ist, allein in einer fremden Stadt zu sein;
ob die ganze Welt eine kalte Dousche ist
und das Leben wirklich so schrecklich ist.
Hoffentlich sind wir nicht steinalt, runzlig, eiskalt!"

"Vor- und Rückblick"
(Musikbeispiel 4)

Eisler hatte sich auf die Suche begeben. Er verehrte seinen Lehrer Schönberg, und er ekelte sich vor dem Musikbetrieb und dessen Publikum; — was ihn trieb, war eine ungeheure Unzufriedenheit mit seiner Situation als Komponist. Er träumte von einem anderen gesellschaftlichen Zusammenhang, einer Musik, die nützlich wäre, die "gebraucht" würde (wie er das später nennt), und die gleichzeitig auf dem ihm vertrauten hohen Niveau stehen könnte.

Er hat gewußt, daß das in der Situation, in der er sich befand, nicht möglich war; das war das Resultat der antagonistischen Widersprüche, die ihm aus seiner Marx-Lektüre geläufig gewesen sein dürften; aber er wollt's nicht leiden — er war aggressiv und überschüttete jeden, der sein Problem nicht teilte, mit beißendem Spott.

1928 schreibt er in einem Artikel mit dem Titel: "Zur Situation der modernen Musik", das Folgende (es handelt sich dabei um die Ausarbeitung eines Textes, den er schon 1924 in der "Roten Fahne" veröffentlicht hatte):

"(...) Die Musik ist nämlich eine merkwürdige Kunst. Ihre Muse hat einen Leibschaden: Es fehlen ihr beide Beine, und so kann sie auf der Erde nicht stehn und gehn und ist gezwungen, sich mittels ein paar äußerst schadhaft gewordener Flügel in "höheren Regionen" zu bewegen. Aber auch dort stören jetzt schon die Aeroplane und der Rauch der Fabriken, und die Radiohörer fluchen über die Störung und die bösen Rückkoppler. Die etwas invalide Muse aber flattert tapfer weiter und verhilft immerhin einer Anzahl von Menschen, eine Menge höchst fragwürdiger Dinge zu produzieren; fragwürdig, weil sie fast keinen mehr angehn, nichteinmal die, die sie produzieren; fragwürdig, weil sie meist keiner Nachfrage würdig sind.

Inzwischen aber hat sich ihre früher viel weniger geschätzte Schwester, die Unterhaltungsmusik (das ist eine Musik, bei der man sich, im Gegensatz zur ernsten, unterhalten darf), sehr bemerkbar gemacht. Sie erobert alle, ist überall zu Hause, dient realerem Zweck: dem Tanz und der Erotik und ist auf dem besten Wege, ihre Schwester in den Himmel zu jagen.

Zum Teufel: Wer in den Himmel kommt, der muß doch gestorben sein! Das klingt wie Lyrik, ist aber nur ein Notschrei des Musikers von heute, dem es nicht gelingt, sich über die furchtbare Isoliertheit seiner Kunst hinwegtäuschen zu lassen, dem es nicht genügt, rein des Produzierens halber, Werk auf Werk in die Weit zu setzen, der

¹ Schönberg, Arnold: *Ausgewählte Briefe*, Mainz 1958, Seite 126f

*etwas lebendiges anstrebt, lebendig, weil es alle angeht, also in allen lebt, dem es aber zuwider ist, einigen Feinschmeckern zu immer raffinierteren Genüssen zu verhelfen, (...)*¹

In so einer Situation traf die Bemerkung Schönbergs ins Schwarze, daß er von dem Gesinnungsumschwung in Eislers Werken noch nichts feststellen könne, und daß er sich mit seinen Verbalradikalismen doch solange zurückhalten möge, bis das Neue, welches er da immer ankündige, doch tatsächlich in seiner Musik angekommen sei.

Ich darf das nocheinmal, in aller Klarheit formulieren: das Dilemma, in dem Eisler sich befand, war objektiv in seiner Situation nicht zu lösen (es ist es bis heute nicht).

Eisler hat sich, mit Beginn des Jahres 1928 dann entschieden, seine musikalischen Ansprüche so zurückzuschrauben, daß er mit seiner Musik diejenigen erreichen konnte, die ihm die Einzigen waren, die es wert gewesen sind, erreicht zu werden: - die organisierte linke Arbeiterschaft der Weimarer Republik.

Wenn schon die Zeit nicht danach war, sozialistische Musik zu schreiben, so blieb doch wenigstens noch die Möglichkeit, eine Musik zu schreiben, die dem Sozialismus nützt, — eine Musik, die helfen sollte, einen Zustand herzustellen, in dem es dann mit gutem Gewissen möglich wäre, gute Musik zu schreiben.

Doch nun wieder zurück in die Zeit vor dieser Entscheidung.

Möglicherweise haben sie, durch die vier kurzen Ausschnitte, die ich ihnen aus dem "Tagebuch des Hanns Eisler" vorgespielt habe, keinen sehr günstigen Eindruck von dieser Musik und ihrem Komponisten gewonnen. Das würde sich auch nicht ändern, wenn ich ihnen das ganze Stück vorspielte.

Um's kurz zu machen: - ich halte das "Tagebuch", bei aller Liebe zu und Solidarität mit Eisler, für ziemlich mißlungen (großartig mißlungen, um eine seiner Sprachfiguren aus anderem Zusammenhang aufzugreifen).

Ich kann das Stück nur begreifen, als direkten und unmittelbaren, wenn sie wollen auch naiven Ausdruck des Abscheus.

Das "Tagebuch des Hanns Eisler" ist der Negativabdruck alles dessen, was Eisler wollte, und ich glaube nicht, daß das von ihm damals, in dieser Reinform, beabsichtigt war (das würde auch keinen Sinn ergeben).

Nehmen sie z.B. die Texte, die er für das Stück verfasst hat - einen Teil davon haben sie ja bereits gehört, zur Ergänzung vielleicht noch das Folgende:

*"Die ganze Welt ist eine kalte Dousche,
vor der ich ganz entsetzlich kusche",*

diese Texte sind (ich sage das jetzt ganz vorsichtig) in ihrer ganzen Nachlässigkeit, ein Schlag ins Gesicht eines jeden, der, nicht einmal literarisch, sondern einfach nur sprachlich, nicht auf dem miserabelsten Niveau sprechen und denken will.

Mit seinen Arbeitern hat er so nie gesprochen, und Eislers sprachliche Fähigkeit ebenso wie seine literarische Bildung, war der der meisten seiner Kollegen weit überlegen.

Die Sprache des "Tagebuch" als unmittelbarer Ausdruck der Mißachtung und des Abscheus - eine Sprache, bei der "das gebildete Ohr schon nein sagt" wie Eisler das, wieder aus einem anderen Zusammenhang, einmal formuliert hat.

Die Sprache des "Tagebuch" als reine und einfache Negation.

Dann: die Form des Stückes: - es beginnt mit dem "Leitspruch", sie haben ihn gehört. Daran schließt sich ein ungeheuer langes und, mit Verlaub, langweiliges Geigen Solo

¹ *Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften 1924-1948, Leipzig 1973, Seite 88f.*

an, ein Thema mit Variationen. Alle zeitgenössischen Besprechungen des Stückes sprechen, wenn sie überhaupt davon sprechen, von dem wunderlichen, dem grotesken Geigensolo. Tatsache ist, daß drei Sängerinnen, ein Sänger und ein Pianist, die noch nicht einmal richtig begonnen haben mit dem Stück, auf der Bühne herumstehen, während sich eine Solo-Geige, von der bis dahin noch nicht einmal klar ist, was sie in dem Stück überhaupt zu suchen hat, in langatmigen Variationen ergeht (völlig aus allen formalen Proportionen des Stückes fallend).

Wissen sie, - ich breche den "Verriß" jetzt hier ab, - das ist ja auch alles garnicht schlecht komponiert, aber es ist eines der Stücke, an denen sich sinnfällig machen läßt, wie albern die Kategorie gut, oder schlecht komponiert ist, wenn man versucht, sie vom ästhetischen Urteil abzulösen.

Soviel also zum Thema: Eisler und das Negative.

Das Stück hatte keine Folgen, auch in Eislers eigener Arbeit nicht. Es ist sein "Tagebuch", und vielleicht sollte man da auch nicht allzu kritisch hineinschauen.

Er hatte dem Publikum, bei der Uraufführung auf dem Musikfest in Baden-Baden, gewollt oder ungewollt, die Zunge herausgestreckt, das Publikum hat applaudiert (das Stück ist sehr gut angekommen), die zeitgenössischen Rezensionen sind überwiegend positiv, auch Adorno war sehr angetan (von ihm später noch mehr), - man bemühte sich verschiedentlich, das Stück als kritische Auseinandersetzung mit der Tradition der Kammer-Kantate zu verstehen; - Eisler selbst erwähnt es (meines Wissens) nie wieder.

Das nächste Stück, welches ich ihnen hier vorstellen möchte, ist sein op.10, die Heine-Chöre.

Eisler und der Versuch, etwas Positives zu machen, möchte ich die Stücke im Anschluß an meine Kurzcharakterisierung des "Tagebuch", überschreiben.

Hören sie, zur Einstimmung, das letzte der drei Stücke, es trägt den Titel "Demokratie" (von Eisler in Anführungszeichen gesetzt):

"Demokratie"
(Musikbeispiel 5)

Diese drei Stücke für Männerchor sind entstanden im Hinblick auf einen möglichen Einsatz innerhalb des Deutschen Arbeiter-Sänger-Bundes. Sie wissen ja vielleicht, daß es eine große Arbeiterchor-Bewegung in der Weimarer Zeit gegeben hat, und daß Arbeiter-Chöre, auch auf sehr hohem technischen Niveau, weit verbreitet waren. Es war nur sehr schlecht um deren Literatur bestellt. Zur Auswahl stand, außer dem klassischen Repertoire, das übliche Liedertafel-Gesänge oder eben schlechter Agit-Prop, der sich vor allem dadurch auszeichnete, daß irgendwelche überkommenen Melodien, gleich welcher Herkunft, mit gut-gemeinten neuen Texten versehen wurden.

Aber: es gibt keine roten Schlager, hat Eisler das später einmal zusammenfassend formuliert: entweder es sind Schlager, dann sind sie reaktionär, ästhetisch wie inhaltlich, oder, sind sie 'rot', dann können es keine Schlager sein.

Eisler stand damals erst am Anfang einer lebenslangen Auseinandersetzung mit diesem Problem. (Ich kann das hier leider nur am Rande erwähnen.)

Er wollte etwas machen, was besser war, - musikalisch besser und dadurch eben auch inhaltlich besser (man muß die Sänger verändern, hat er später einmal so, oder so ähnlich gesagt; wenn man die Sänger nicht verändert, wie soll man dann ein anderes Publikum bekommen).

Um es hier gleich vorweg zu sagen: auch diese Stücke sind ihm, meines Erachtens,

nicht sonderlich gut gelungen, - nur, diesmal, aus einem völlig anderen Grund als noch beim "Tagebuch".

Hören sie das zweite der drei Stücke, es trägt den Titel "Utopie":

"Utopie"
(Musikbeispiel 6)

Es sind drei außerordentlich schöne Chorstücke geworden, sie kranken nur an dreierlei:

- zum einen machen sie zuviele Konzessionen an die möglichen Sänger, d.h., der Satz und im Grunde genommen auch die Harmonik sind einfacher, als es der Musiksprache angemessen wäre, die Eisler hier sprechen will,
- zum andern machen sie zuwenige Konzessionen, die Stücke sind nämlich immernoch zu schwer für die Chöre des Deutschen Arbeiter-Sänger-Bundes, sie kommen aus diesem Grunde auch kaum zur Aufführung,
- und zum dritten ist dem Problem, an dem Eisler hier herumlaboriert, mit Konzessionen überhaupt nicht beizukommen.

Auch das gilt bis heute.

So, auf diese Weise, kann das nicht gehen.

Wahrscheinlich ist das überhaupt das Grundproblem fast des gesamten Eislerschen Werkes, dieser riesige Versuch, da Einheit zu stiften, wo die Zustände Zwietracht verordnet haben, der Versuch, der politischen Avantgarde, gewissermaßen im Handstreich, die künstlerische Avantgarde unterzuschieben.

Und wenn ich vorhin am Beispiel des op.9 und jetzt am op.10 von Mißlingen gesprochen habe, so sind die Gründe dafür ursächlich hier aufzusuchen und sollten einen dazu verleiten, die Stücke so zu schätzen, wie sie es verdienen.

Es ist ja kein Verdienst der Kollegen Eislers, hier nur deswegen nicht gescheitert zu sein, weil sie sich seine Fragen garnicht gestellt haben.

"Seine Schwächen sind mir lieber als die Vorzüge mancher anderer", hat er über Schönberg gesagt, ich möchte ihm das hier zurückgeben.

Bevor ich ihnen nun noch den ersten der drei Männerchöre op.10 vorspiele, will ich sie noch mit einem Verfahren bekanntmachen, welches Eisler hier, meines Wissens zum ersten Mal, ausprobiert, und in welchem er es später zu einer wahren Meisterschaft bringt.

Es ist dies sein spezieller Umgang mit den Texten, die er sich zur Vorlage wählt. Im Falle des op.10 handelt es sich um drei Texte aus den "Zeitgedichten" von Heinrich Heine.

Eisler hat sich seine Texte sehr oft für seinen persönliche Gebrauch hergerichtet, hat in die Texte eingegriffen, hat gestrichen, ergänzt, und hat auf diese Weise dafür gesorgt, daß die Texte das sagen, was er sie sagen lassen wollte.

Ich halte das für ein legitimes Verfahren, denn, verglichen mit der Veränderung, die an einem Text passiert, allein schon dadurch, daß er komponiert wird, sind alle anderen Eingriffe marginal.

Der Text, dessen er sich für das erste der drei Chorstücke bedient, ist bei Heine mit "Die Tendenz" überschrieben und satirisch auf die deutschen Dichter der bürgerlichen Revolution von 1848 bezogen, die sich aus allem heraushalten und nie konkret werden.

Er lautet bei Heine folgendermaßen:

"Die Tendenz

*Deutscher Sänger! sing und preise
Deutsche Freiheit, daß dein Lied
Unsrer Seelen sich bemeistre
In Marseillerhymnenweise.*

*Girre nicht mehr wie ein Werther,
welcher nur für Lotten glüht -
Was die Glocke hat geschlagen,
Sollst du deinem Volke sagen,
Rede Dolche, rede Schwerter!*

*Sei nicht mehr die weiche Flöte,
Das idyllische Gemüt -
sei des Vaterlands Posaune,
Sei Kanone, sei Kartaune
Blase, schmettre, donnre, töte!*

*Blase, schmettre, donnre täglich,
Bis der letzte Dränger flieht -
Singe nur in dieser Richtung,
Aber halte deine Dichtung
Nur so allgemein als möglich."¹*

Eisler hatte sein Interesse von den Dichtern weg, auf die Ausführenden gelenkt. Er streicht im Titel den Artikel, das Stück heißt nun "Tendenz", er ergänzt, in Klammern, "(Sangesspruch)"; er streicht den Begriff "Deutsche Freiheit" in der ersten Strophe, setzt den Vers "und zu Taten uns begeistre" hinzu, streicht die zweite und die vierte Strophe ganz, und so lautet der Text nun bei ihm, der nicht etwa ans Publikum, sondern an diejenigen gerichtet ist, welche singen, folgendermaßen:

"Tendenz

(Sangesspruch)

*Deutscher Sänger sing und preise,
daß dein Lied
unsrer Seelen sich bemeistre
in Marseillerhymnenweise
und zu Taten uns begeistre.*

*Sei nicht mehr die weiche Flöte
Das idyllische Gemüt
Sei des Vaterlands Posaune,
Sei Kanone, sei Kartaune
Blase, schmettre, donnre, töte!"*

Woody Guthrie, der große amerikanische Folk-Singer, hat sich einen Zettel auf seine Gitarre geklebt, mit der Aufschrift: "This machine kills fascists"; - das entspricht wohl auch dem, was sich Eisler von seinen Sängern und von seinem Gesang erhofft hat.

¹ Heine, Heinrich: Werke, Wiebaden, Band I, Seite 405f.

Hören sie nun den ersten der drei Männerchöre op.10, nach Texten von Heinrich Heine:

"Tendenz"
(Musikbeispiel 7)

Sie haben vielleicht gehört, daß er dem Wort "Marseillerhymnenweise" in der Oberstimme den Beginn der Internationale 'aufmoduliert' hat, — die harmonische Ausdeutung, die er diesem Zitat allerdings zumutet, sorgt dafür, daß dieses Bekannte, das, was jeder der Sänger schon hundertmal gesungen hat, wieder neu ge- und erarbeitet werden muß. Jeder einzelne Ton dieses Melodiezitats erscheint in einem neuen, einem anderen harmonischen Zusammenhang, - das singt sich nicht mehr so 'ohne weiteres'. Äpar

Hören sie nochmals diese vier Takte mit ihrer kurzen Fortführung:

"Tendenz" Takt 10-19"
(Musikbeispiel 8)

Eisler hat es auch in diesem Verfahren zu einer großen Virtuosität gebracht: - verhindern, daß etwas wie von selbst, automatisch geht, verhindern, daß man, wie er es immer wieder formulierte, mit dem Hut, das Gehirn an der Garderobe abgibt.

Bewußtsein herzustellen über scheinbar Selbstverständliches, oder zu Selbstverständlichem Gewordenes, Musik auch als Erkenntnismittel, schien ihm die einzige Möglichkeit zu sein, ästhetische Dummheiten zu bekämpfen, die, weil sie Dummheiten der Haltung sind, allen anderen Dummheiten Tür und Tor öffnen.

Diesen Kampf hat er auch in der DDR weitergekämpft, und ich möchte ihnen hier einige kleine Ausschnitte aus einem seiner Rundfunkinterviews aus den späten 50er Jahren nicht vorenthalten, in denen er sich auf die ihm eigene Weise, zum Problem der "Dummheit in der Musik", wie er das immer nannte, geäußert hat:

(Interviewausschnitte vom Band, mit folgendem Text:

"Der Begriff "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 allgemeine 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 gewisse 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 Menschheitsgeschichte, bei Mozart, noch das Klirren der Teetassen und

der Teller beim Menü der Adligen mitkomponiert war. Von Haydn gar nicht zu reden.

Das sind natürlich naivere Verhältnisse.

Aber heute werden Haltungen aus früherer Zeit von den Komponisten, den Kapellmeistern, von dem 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 5. Symphonie, im Schlußsatz.

Wenn aber jetzt tausende von Komponisten ohne konkreten Anlaß immer "durch Nacht zum Licht" komponieren, 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 Hegeischen 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.(...)

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.(...)"

Es dürfte nicht sonderlich schwierig sein, diese, auf die Situation der DDR gemünzten Bemerkungen, auch auf unsere Zeit und unseren Ort zu übertragen.

Am 11. Dezember 1927 kommt es nun zur Uraufführung seiner "Zeitungs Ausschnitte" op. 11 für Frauenstimme und Klavier.

Es sind zehn kurze Lieder, an denen Eisler während der vergangenen zwei Jahre immer wieder gearbeitet hat.

Im Frühjahr 1927 hatten sie ihre entgeltliche Form gefunden.

Dieser Zyklus ist sein Meisterwerk aus dieser Zeit, und mir, von allen Stücken Eislers, das Nächste.

Die Uraufführung der Stücke (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 Stücke von Schönberg und Berg hatten es sicher nicht leicht neben Eislers Liedern. Das mag jetzt wie eine groteske Übertreibung klingen, das ist aber von mir nicht als solche gemeint (und ich bin ein großer Verehrer der Stücke von Berg und Schönberg).

Eisler hatte mit seinen "Zeitungsausschnitten" kompositorisch auf die Höhe seines Denkens gefunden und ein dialektisches Komponieren erreicht, welches nun tatsächlich im allerbesten Sinne den Materialstand der Zeit bewahrte und zur gleichen Zeit an ihm und mit ihm seine Kritik formulierte.

Ich möchte, im Folgenden, versuchen, ihnen einen kleinen Eindruck von dem Stück und seinen Qualitäten zu vermitteln.

Ich werde ihnen die Form des Zyklus beschreiben, etwas zur inneren Gestaltung der einzelnen Lieder sagen, und dazwischen einige Zitate einstreuen, Zitate aus zeitgenössischen Rezensionen und aus Eislers eigenen (späteren) Äußerungen zu seinem Stück.

Zum Abschluß werde ich ihnen die Lieder im Zusammenhang vom Band vorspielen.

Nach "Eisler und das Negative", dem "Tagebuch", und "Eisler und das Positive", den Heine-Chören, nun also "Eisler und die Dialektik".

Der Titel "Zeitungsausschnitte" ist etwas 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."¹

Diese zwei Lieder bilden, wie die zwei Brennpunkte einer Ellipse, die heimlichen Zentren des Werkes.

Die Lieder sind nicht denunzierend und auch in keiner Weise ironisch. Über dem "Liebeslied eines Kleinbürgermädchens" schreibt er, als Vortragsbezeichnung: "Sehr schlicht, einfach, ohne jede Parodie, Humor, 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.

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

Der Schluß findet wieder, ganz kurz, beim Wort "Heiliges Bündnis", zum Ausdruck des Anfangs zurück. Nur ist das Wort an dieser Stelle nichts anderes mehr als die Chiffre, die Zeitungsadresse.

Man möchte Mitleid mit der Person bekommen.

¹ Notowicz, Nathan: *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!*, Berlin 1971, Seite 50f.

Ganz anders der Mann im "Liebeslied eines Grundbesitzers", dem 8. Stück des Zyklus. 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.

Nur ganz zum Schluß, da, wo das Mädchen wieder zu seinem falsch-richtigen Ausdruck zurückgefunden hatte, streift er den seinen ab.

Die Musik zu "Briefe unter J.S. an die Expedition", seiner Chiffre, die schiefe Klausel vom Anfang hatte sie schon vorweggenommen, ist von geradezu ernüchternder Sachlichkeit.

Sie können diesem Begriff hier ruhig auch seine musikhistorische Konnotation belassen.

Adorno schreibt dazu:

*"Weder also möchte Eisler frivol das lyrische Mesen verhöhnen, noch durch ein strahlend neusachliches lyrisches Unwesen ersetzen, das seine Urgefühle aus der Zeitung bezöge; er weiß so gut wie seine Hörer, daß es reale Lyrik in Goethe-Gedichten gibt und nicht in Heiratsannoncen, die auch heute nicht legitime Erben von Lyrik sind — er setzt sie nur an die Stelle, die Lyrik einnehmen müsste und nicht mehr einnimmt, so wie man Wahlpakete auf den leeren Sockel eines beseitigten Denkmals klebt; und die schmerzliche, aufbegehrende Sehnsucht nach menschlicher Unmittelbarkeit, der zu singen wieder verstattet wäre, gründiert die Lieder allesamt und macht ihre Form aus. (...); in ihrer Abgeschmacktheit und Verwirrung birgt sich, was Lyrik je und je meinte und was heute echt auszusprechen ihr versagt ist."*¹

Hier, in den "Zeitungsausschnitten", ist Eislers Gesinnungsumschwung, von dem am Anfang meiner Ausführungen so viel die Rede war, nun in seiner Musik angekommen.

Hans Heinz Stuckenschmidt hat das in seinem Artikel über Eisler in den "Musikblättern des Anbruch" 1928 treffend 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, Ein- drucke 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;(...)"*¹

Um diese zwei Liebeslieder gruppiert Eisler nun die Andern.

Kinderlieder zum einen, aber keine naiv-kindischen, sondern solche von erschreckender Brutalität.

¹ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt/Main 1984, Seite 524f.

¹ Stuckenschmidt, H. H.: *Musikblätter des Anbruch*, Wien 1928, Seite 166f.

Diese Kinderlieder rotten sich um das "Liebeslied eines Kleinbürgermädchens" zusammen, wie freche Gören, die etwas verbrochen haben, um die Mutter.

Da ist die Rede von Mariechen, dem Viehchen, dem ein Beinchen ausgerissen wird, da gibt es 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 aus Versehen 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, klingt, wie man sich eines der Wunderhornlieder von Gustav Mahler, in die Mitte der 20er Jahre versetzt, vorstellen könnte; der nämliche Anspruch auf Wahrheit, nur, — dazwischen liegt ein Weltkrieg.

Aber nicht nur das: Ernst Jandls lautmalerischer "Schtzngrrrm" hat hier seinen kongenialen Vorläufer.

'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. Momit der Mann absolut recht hatte."¹

Die nächste Liedergruppe, sie steht in der Mitte des Zyklus, vor dem "Liebeslied eines Grundbesitzers", besteht aus drei kurzen Zitaten aus einer "Enquête des Landesschulrates an die Kinder der unteren Volksschulklassen", sie trug den Titel: "Der Sinnbegriff des Wortes". Drei Lieder: eines über die Sünde, - ein albernes Gestammel leerer Phrasen ("die Sünde ist eine Sünde"), man glaubt den Hauptmann aus dem Wozzeck zu hören; 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 des Liedes ins Leere, genauer gesagt, in die offene Schlaghand des Vaters.

Das Ganze dauert nur 35 leicht bewegte Viertel, - so schnell kann's gehen.

Das dritte dann, über den Tod, abgeschmackte 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 Landesschulrat nicht nehmen lassen wollen.

Dadurch entsteht ein Liedchen, eines, wie Adorno schrieb:

"über den Tod, wo aus den hoffnungslos zerfallenen Worten reiner plötzlich in Musik Trauer sich erhebt, als sie mit Hölderlin-Liedern heute es vermöchte."¹

Den Schluß des Zyklus, gewissermaßen die Coda, bilden zwei Lieder die das Vorangegangene überschreiten (überschreiten, aber nicht hinter sich lassen!).

Es ist dies die "Predigt eines Feldkuraten" aus dem Schwejk von Hašek, - eine grausige Groteske, in der alle musikalischen Satztypen und Gesten des Zyklus noch einmal

¹ Notowicz, Nathan: *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!*, Berlin 1971, Seite 52.

¹ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften 18*, Frankfurt/Main 1984, Seite 525.

berührt, und mit der Schwejk eigenen Subversion gepaart werden.

Und als letztes, die "Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof". Eisler hat sich den Text dazu selbst geschrieben.

In seiner von mir schon zweimal zitierten Besprechung der Lieder von 1929 notiert Adorno:

*"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, könne der Baum mit Recht abiehen, 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 Quartenakkord 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, zu blühen Herr Baum" — so klingt das Wiegenlied der Marie, wenn es nichts mehr zu wiegen gibt."¹*

Soviel also zu den Zeitungsausschnitten, das letzte Wort dazu gehört Hanns Eisler selbst:

"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."¹

Hören sie jetzt, als Abschluß meiner Bemerkungen zu Hanns Eisler um 1925, die "Zeitungsausschnitte" op.II.

Es singt Roswitha Trexler, Sopran, am Klavier begleitet von Walter Olbertz.

"Zeitungsausschnitte"
(Musikbeispiel 9)

Cornelius Schwehr, Dezember 1992

¹ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt/Main 1984, Seite 525ff.

¹ Notowicz, Nathan: *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!*, Berlin 1971, Seite 52f.