

Prof. Dr. Gerd Rienäcker **Begegnungen mit Hanns Eisler**<sup>1</sup> Vortrag anlässlich der Eröffnung der Marstallbühne Oktober 2010 an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

Besser: Erlebnisse mit seiner Musik – und mit dem Menschen Hanns Eisler! Ich darf so reden, weil ich seit meinem siebenten Lebensjahr, also seit 1946, ihm begegnet bin, freilich ohne zu begreifen, wer Eisler sei, wie es um seine politischen und künstlerischen Entscheidungen wirklich bestellt ist – manches davon wurde mir erst nach der Wende einsichtig. Indessen war ich mit einigen seiner Kompositionen seit den endvierziger Jahren so vertraut, als ob es die meinen seien.

I. Also: Meine Erlebnisse – der Reihe nach.

Rostock, 1.Mai 1946:

Mein Vater<sup>2</sup> legte Schallplatten auf – diesmal nicht, wie zu Karfreitag, Bachs Matthäuspassion (in der Einspielung von Günther Ramin), sondern Platten mit lustiger und trauriger Musik, die nach Jazzmusik und Bach klang. Das Solidaritätslied, die Ballade von den Säckeschmeißern, die Ballade von Nigger Jim, das Lied der Bergarbeiter, das Lied der Baumwollpflücker – gesungen von Ernst Busch, begleitet von einem Ensemble unter Leitung von Hanns Eisler Anfang der dreißiger Jahre. Später erfuhr ich, dass meine Eltern die Platten schon in den dreißiger Jahren bei sich hatten und sie abends, wenn wir schliefen, auf gedämpftem Grammophon spielten: Es war ja gefährlich, diese Musik zu hören, und wir ahnungslosen Kinder hätten sofort mit den Nachbarn darüber gesprochen<sup>3</sup>. Kommunistische

---

<sup>1</sup> Vortrag, gehalten am 21. und 22. Oktober 2010 in der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

<sup>2</sup> Günther Rienäcker, Chemiker und Musiker zugleich, 1946-1947 Rektor der Universität Rostock, danach erster Prorektor bis zur Übersiedlung nach Berlin 1954 – überzeugter Antifaschist seit eh und je!

<sup>3</sup> Ohnehin war mein Vater gefährdet, weil interne Akten mitteilten, er verkehre mit Kommunisten und Juden.

Freunde – mit ihnen setzte Vater sich seit dem Ende der zwanziger Jahre kritisch auseinander – hatten sie meinen Eltern zur Verwahrung gegeben, als sie Deutschland verließen.

Nun, nach dem 8. Mai 1945, wurden die Platten aus dem Keller geholt und bis 1953 jeden ersten Mai vorgespielt. Also wuchs ich mit Bach und Eisler gleichermaßen auf.

Rostock 1948, ein Hauskonzert:

Vater hatte eine Gesangsklasse des Rostocker Konservatoriums eingeladen; zu hören war eine Szene aus Rudolf Wagner-Régenys Oper „Die Bürger von Calais“, zu hören waren Eislers „Wiegenlieder einer Arbeitermutter“: Sie nun gingen wir mit dem Vater fast jeden Tag durch – lesend die Texte und die Musik buchstabierend auf dem Klavier; alsbald gab es eine Plattenaufnahme mit Kate Kühl, Ernst Busch und wiederum einem Ensemble unter der Leitung von Hanns Eisler.

Ahrenshoop, Sommer 1948 (oder 1949?):

Johannes R. Becher und Hanns Eisler waren da, ihnen begegneten wir mehrmals am Kurhaus: Eisler war sehr lustig, einmal auch angetrunken<sup>4</sup>. Becher verweigerte sich dem Boccia-Spiel mit den Worten, er müsse mit Eisler arbeiten. In der Tat: Er arbeitete mit Eisler, und es entstanden die „Neuen Deutschen Volkslieder“ – einige davon hörten wir, gesungen von Jungen Pionieren. Ganz nebenbei sei vermerkt, dass wir ein oder zwei Jahre später im Kurhaus einen Mann in grauem Anzug sahen, der wie ein Arbeiter ausschaute: Bertolt

---

<sup>4</sup> Dass er seit eh und je viel trank – zunehmend um Probleme zu verdrängen – ist dokumentarisch belegt; wahrscheinlich hatte Eisler dies während der Soldaten-Jahre im ersten Weltkrieg gelernt!

Brecht – auch er beschäftigt mich seit fast 62 Jahren, wer er wirklich sei, begriff ich erst später.

Berlin, Winter 1956, Apollosaal der Staatsoper:

Aufgeführt wurden Kompositionen von Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Hanns Eisler. Sein Septett nach amerikanischen Kinderliedern dirigierte er selbst – er saß im Sessel und wippte mit dem rechten Fuß den Takt. (Das ist übrigens in einer Aufnahme zu hören.)

Berlin, Frühjahr 1957, Akademie der Künste, Robert Koch-Platz:

Eine Matinee zu Ehren von Igor Strawinsky – anfangs sein Oktett, dirigiert von Leo Spies, in der Mitte seine Cantata nach altenglischen Texten<sup>5</sup>, dirigiert von Hanns Eisler: Die Hauptsache!

Eisler kam, wie alle anderen Interpreten, die Treppe herunter – schwer atmend (er hatte Herzinfarkte hinter sich, wie wir später erfuhren!) setzte er sich in den Sessel, sich zu beruhigen. Dann aber setzte er mit weit ausholender Bewegung an; das Vorspiel dirigierte er im Sitzen, beim Einsatz des Frauenchores aber stand er auf und wiegte sich tänzerisch in den Hüften. Man stelle sich vor: Ein kleiner Mann, bestehend aus zwei Kugeln – aus einem großen Glatz-Kopf mit kreisrunden Augen, Brille, aus einem kreisrunden, dicken Körper, darunter kleine Beine und Füße! Wenn dieser Körper vor den Sängern und Musikern tanzte, bedeutete es etwas: In der Tat veränderte Eisler Strawinsky, ohne auch nur eine Note zu verändern – aus der von Strawinsky verordneten ritualen Starre wurde Eleganz; sie nahm die Trauer nicht weg, aber sie verlieh ihr jenen freundlichen Ton, den er selbst für seine tragischen Werke in Anspruch nahm! Viel später habe ich begriffen, warum das so war, warum das so sein musste! Viel später begriff ich, was es mit dieser Matinee auf sich hatte: Eigentlich war Strawinsky in der DDR verpönt als Formalist. Dass Eisler dies umging, hatte

---

<sup>5</sup> In vorzüglicher deutscher Übersetzung.

Vorgeschichte: Strawinsky setzte sich für ihn, namentlich für seine politischen Kompositionen ein<sup>6</sup>, als er vor ein US-amerikanisches Tribunal gezerrt, des antiamerikanischen Verhaltens geziehen wurde<sup>7</sup>, ja, als seine Deportation auf eine Strafinself bevorstand. Es war Strawinskys Protest, zusammen mit denen anderer Komponisten, der das Urteil änderte: Eisler wurde nicht deportiert, sondern „bloß“ ausgewiesen.

Die Matinee im Jahre 1957 war sein Dankeschön, und dass er, der Marxist, sich eines geistlichen Werkes annahm, gehörte zur Sache – vorausgesetzt, Eisler „modelte“ die „Tonlage“ um. Ich habe Strawinskys Cantata nie wieder so gehört, und es ist schade, dass es keine Aufnahme gibt.

Berlin 1958, Metropoltheater:

Sinfoniekonzert des Städtischen Berliner Sinfonieorchesters unter Hermann Hildebrandt: Am Anfang Fünf Orchesterstücke von Hanns Eisler: Er wurde zum – leider kargen!<sup>8</sup> –Applaus gerufen.

Berlin 1959, Staatsoper:

Erstaufführung der „Deutschen Sinfonie“ mit zweihundert Choristen und einem großen Orchester; es dirigierte Walter Göhr, ein enger Freund von Hanns Eisler. Mich frustrierte die krasse Divergenz zwischen riesigem Apparat und kammermusikalischer Faktur – später begriff ich, warum es so sein musste.

---

<sup>6</sup> Und dies ungeachtet gravierender weltanschaulicher Divergenzen: Strawinsky war orthodoxer Christ.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Jürgen Schebera, *Hanns Eisler*, Mainz 1998 – Scheberas Buch gehört, da sorgsam recherchiert, zu den wichtigsten Quellenstudien.

<sup>8</sup> Die Stücke waren im Zwölftonsystem komponiert – eben deshalb schwierig zu verstehen? Eisler hat sie später als Zeugnisse redlichen Komponierens bezeichnet: In diesem Zusammenhang war vom Tiefsinn des Handwerks die Rede. Vgl. hierzu *Wir reden nicht von Napoleon*, Gespräche mit Nathan Nozowicz, Hrsg. Hanns Eisler, eingeleitet von Jürgen Eisler, Berlin 1972.

Berlin 1959, wiederum in der Akademie der Künste:

Ernst Busch sang – später erst erfuhr ich, dass er zwischendurch Auftrittsverbot hatte! Er sang Lieder von Hanns Eisler – nach Texten von Kurt Tucholsky. Eines der Lieder aber, so wünschte es Busch, sollte Eisler selbst begleiten: Eisler kam nach vorn und was er spielte, glich nur in den Noten all dem, was der sonstige Klavierbegleiter machte: Das Lied „Feldfrüchte“ wurde, unter Eislers „Fuchtel“, zur Tanzmusik, Eisler spielte, seine Füße imitierten dazu die Jazz-Trommel.

Solcherart wurde Tucholsky-Eislers Satire auf die Sozialdemokratie der endzwanziger Jahre transparent<sup>9</sup>.

Eleganz – davon sprach Eisler immer wieder, und was sich damit verbindet, war mir erst später begreifbar.

Berlin 1960, Deutsches Theater:

Eine Aufführung des sowjetischen Revolutionsstückes „Sturm“, Ernst Busch in der Hauptrolle – später erfuhr ich, dass er dem eigentlich ungenießbaren Stück durch erhebliche Veränderungen politischen Witz abgewann, aus dem Parteisekretär eigentlich den Richter Adzak in Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“ machte! Dazu im Donnerton einige Songs von Eisler, neu instrumentiert für großes Orchester – es dirigierte Hanns Eisler; wir sahen ihn nicht, aber wir hörten ihn, hörten vorab seine scharfen Akzente.

Berlin 1961, Apollosaal:

---

<sup>9</sup> „Hermann Müller, Hilferlieschen/ blüht so harmlos, doof und leis /wie bescheidene Radieschen/ außen rot und innen weiß“.

Ein Appell zur Erhaltung des Friedens. Zugegen waren Künstler und Wissenschaftler aus mehreren Ländern – aus der UdSSR (Dmitri Schostakowitsch<sup>10</sup>, Jrij Schaporin), aus der CSSR, aus der DDR.

Eisler trat ans Pult. Seine Ansprache war an Komponisten der BRD gerichtet<sup>11</sup> – „voll Kummer und Sorge“. Aber sie enthielt Angriffe, die ich damals, auch bis ins Ende der achtziger Jahre nicht begriff: Von „kindischen Greisen“ war die Rede, die da an ihrem Material bastelten. Aber auch davon, dass er selbst doch an der Entwicklung Neuer Musik teil hatte, dass es ihm jedoch darum ginge, über Funktionen der Musik – auch der Neuen Musik – nachzudenken. Wohl wahr, sage ich im Nachhinein – sind wir, die wir selbstgenügsam ins nur Musikalische uns vergraben<sup>12</sup>, nicht auch „kindisch“ geworden?

Eisenach 1964, Landestheater:

Schon am ersten Tag meiner Tätigkeit als Musikdramaturg bestellte mich der Schauspieler Walter Schmidt zu sich; er wolle mit mir Lieder von Hanns Eisler einstudieren. Ich begleitete ihn, wie ich es gelernt hatte – expressiv, mit romantischem Einschlug. Sofort winkte er ab: Er verlangte „gestisches Spiel“, und dies bezog sich auf Brechts Bestimmungen des sozialen, gesellschaftlichen Gestus sowie auf Eisler-Dessaus Vorstellungen „gestischen“ Musizierens. Nach wenigen Wochen machten wir unsere erste Matinee mit Liedern von Eisler – mit der „Ballade vom Weib und Soldaten“, mit den Wiegenliedern.

Ein Jahr später verarbeitete ich meine neuen Erfahrungen in einem Vortrag über gestische Interpretation, über dialektische Beziehungen zwischen Text und Musik – daraus ist später

---

<sup>10</sup> Zu meiner Überraschung ein müder, gebrochener Mann, der seinen Text überschnell, lustlos verlas – später erfuhr ich, dass Schostakowitsch bei solchen Gelegenheiten Texte zu lesen hatte, die er weder selbst schrieb noch zuvor kannte: Dies ward ihm, ward anderen verordnet worden!

<sup>11</sup> Abgedruckt in: Hanns Eisler, *Schriften*, hrsg. Günter Mayer, Bd II, Leipzig 1982, S. 483 ff.

<sup>12</sup> So verordnete es, durch marxistische Musik-Deutungen angewidert, der bedeutende Komponist Jörg Herchet gleich nach der Wende: Es ginge allein um das Nachholen materialer Entwicklung.

meine Dissertation geworden<sup>13</sup> und noch mein Wagner-Buch<sup>14</sup> hat, bei genauerem Hinsehen, Brecht und Eisler nicht verabschiedet – es ist Brecht-Eislers Blick, der mir die Befassung mit Wagner möglich macht, und zwar gleichgültig darum, ob Brecht und Eisler etwas von Wagner hielten. Ein weites Feld dies: Erst in den letzten Jahren sagte Eisler zu Hans Bunge, er höre vieles anders, selbst „den entsetzlichen Wagner, der wahrscheinlich ein sehr großer Musiker“ sei<sup>15</sup>. Und „Tristan“ hörend, lächelte er glücklich „Oh, dieser alte Gauner“. Auf dem Bett lag am Sterbetage die Tristan-Partitur; Eisler suchte nach einem merkwürdigen Akkord! (Auch Dessau veränderte in den letzten Jahren sein Verhältnis zu Wagner!)

II. Seit 1970 mehrere Versuche, über Eisler nachzudenken:

Einige davon leider im Fahrwasser der offiziellen Lesarten – und dies, obwohl Manfred Grabs<sup>16</sup>, bis 1984 Leiter des Hanns-Eisler-Archivs der Akademie der Künste, gelegentlich mit spitzen Bemerkungen dagegen opponierte: Eisler sei „ganz anders“. Manfred Grabs ist tot seit über 25 Jahren, sein umfangreiches Manuskript zu einer Eisler-Monographie blieb auf der Strecke, weil Grabs die Fußnoten nicht mehr schreiben konnte. Dieses Buch allerdings hätte spätere Eisler-Monographien fast überflüssig gemacht, weil Grabs auf die sonst unter den Tisch gekehrten Probleme einging.

---

<sup>13</sup> Gerd Rienäcker, *Zu einigen Aspekten dialektischer Figureninterpretation in neueren Werken des Opernschaffens der Deutschen Demokratischen Republik*, Ms. Berlin 1972.

<sup>14</sup> Gerd Rienäcker, *Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe*, Berlin 2001 (Ms 1987).

<sup>15</sup> Vgl. Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge*, Leipzig 1975.

<sup>16</sup> Manfred Grabs (1938-1984), studierte Musikwissenschaft an der Musikhochschule Berlin und an der Humboldt-Universität Berlin, zugleich Komposition bei Rudolf Wagner-Régeny an der Musik-hochschule. Eisler faszinierte ihn schon während seines Studiums.

Wie gesagt: Ich glaubte meinen Lehrern<sup>17</sup> zeitweise aufs Wort: Was sie sagten und schrieben, war nicht falsch, aber seltsam einseitig – vor allem kehrte es ein Gutteil der Widersprüche unter den Tisch, die bei genauerem Hinsehen und Hinhören sich für Eislers Denken und Schaffen als fruchtbar erwiesen. Schlimmer noch, Heinz Alfred Brockhaus meinte 1968<sup>18</sup>, Eisler für einige provokative Bemerkungen zurechtweisen zu müssen, weil sie das bislang Gewusste oder Geglaubte infrage stellten. Es ist aber für Eisler das Denken, Argumentieren in Widersprüchen essentiell; auch deshalb – und nicht allein wegen seiner Kugelgestalt – taugt er nicht für Postamente; man muss, statt andächtig zu ihm aufzuschauen, über ihn stolpern, so wie er über sich und über andere, über die Welt unentwegt stolperte!

### III. Seit 1979 Gespräche im Hause von Stefanie Eisler:

Mehr und mehr erzählte sie über Eislers letzte Jahre – darüber, wie er mit schauerlicher Stimme Lieder von Franz Schubert sang, aber sich über den schmalzigen Gesang vieler Liedersänger bitter beklagte: Er habe eigentlich nichts anderes gewollt als Schubert; darüber, wie der Bachs h-moll-Messe unentwegt auseinander nahm, die Architektur grenzenlos bewunderte, immer wieder darauf hinwies, dass der Satz „Cruci fixus“ nicht subjektive, sondern allgemeine Trauer artikuliere. Mehr und mehr machte sie uns mit Eislers späten Depressionen vertraut – mit seiner großen Einsamkeit ungeachtet der vielen Kontakte, die er hatte, ungeachtet der Aktivitäten bis zum letzten Tage. Larry Weinstein nahm – in

---

<sup>17</sup> Ernst-Hermann Meyer (1905-1988, Professor für Musiksoziologie an der Humboldt Universität Berlin bis 1968), bedeutender Musikhistoriker, achtbarer Komponist, Schüler von Hanns Eisler, ohne ihn je begriffen zu haben; Georg Knepler (1906-2003, Dirigent und Musikwissenschaftler, 1950-1959 Rektor der Berliner Musikhochschule, dann Professor für Musikgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin bis 1970, überzeugter Stalinist, dann schrittweise, aber mit Konsequenz davon sich ablösend; Heinz Alfred Brockhaus (geb. 1930, Musikhistoriker, seit 1968 Professor an der Humboldt-Universität Berlin bis 1990), Jürgen Elsner (geb. 1932, seit 1975 Professor an der Humboldt-Universität bis 1993) – seine Dissertation *Zum vokalsolistischen Vortrag der Eislerschen Kampfmusik* (Ms. Berlin 1964, gedruckt 1968) ist nach wie vor essentiell!

<sup>18</sup> In seinem Eröffnungsreferat der Eisler-Konferenz der Humboldt-Universität Berlin, abgedruckt in: *Musik und Gesellschaft* 3/ 1969



seinem Film über Hanns Eisler – diese Einsamkeit pur, Günter Mayer<sup>19</sup> widersprach ihm harsch; es geht aber darum, die Einsamkeit als eine von mehreren Seiten zu nehmen: Eisler war aktiv und depressiv zugleich; er liebte die DDR, und er litt an ihr – man kann das eine nicht gegen das andere kehren!

IV. „Eisler ist ganz anders“ – so Manfred Grabs im Gespräch mit Wolfgang Hohensee. Ja, er ist, wie mir zunehmend klar wird ein „Sonderfall“. Und mit den Worten „Hanns Eisler – ein Sonderfall“ überschrieb ich vor mehr als fünf Jahren einen Text, in dem ich seine Werke Kirchenmusikern erläutern wollte<sup>20</sup> – es galt, ihrem oft schnoddrigen Urteil über „rote Musik“ doch Fragezeichen bei zu stellen. An diesem Text arbeitete, arbeite ich weiter, er ist „work in progress“.

Nicht anders die Texte meiner verstorbenen Kollegen und Freunde Eberhard Klemm und Günter Mayer: Klemm analysierte 1964 die Reihentechnik in Eislers Werken<sup>21</sup>; Mayer hatte 1965<sup>22</sup> den Mut, die damals unveröffentlichten Gespräche Eislers mit Hans Bunge auszuwerten, namentlich jene Passagen, in denen Eisler die neuesten materialen Errungenschaften in den Künsten ausdrücklich befürwortet, ja, bereit ist, seine eigenen Positionen – und mit ihnen Positionen des sozialistischen Realismus – zurück zu nehmen.

---

<sup>19</sup> Günter Mayer (1930- 2010), Philosoph, Ästhetiker, Musikwissenschaftler, seit 1980 Professor für Systematische Ästhetik an der Humboldt-Universität Berlin (bis 1993) – seit den sechziger Jahren philosophisch mit Hanns Eisler befasst. Vgl. Günter Mayer, *Materialtheorie bei Eisler*, in: Günter Mayer, *Weltbild-Notenbild. Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Leipzig 1979, S. 93 ff.

<sup>20</sup> Gerd Rienäcker, *Hanns Eisler – ein Sonderfall*, Ms. Berlin 2004 ff.

<sup>21</sup> Vgl. Eberhard Klemm in: *Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler*. Klemm (1929-1992), einer der besten Kenner der Zweiten Wiener Schule, wurde von Nathan Notowicz harsch zurecht gewiesen; wenige Jahre später verlor er seine Stelle an der Leipziger Universität, um sich bis 1985 mühsam freischaffend durchzuschlagen, 1985-1991 leitete er das Hanns-Eisler-Archiv, 1977 edierte er die deutsche Fassung von Adorno-Eislers *Kompositionen für den Film*.

<sup>22</sup> Günter Mayer, *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, Referat auf dem Internationalen Symposium zur Marxistischen Musikwissenschaft 1965 in Berlin, abgedruckt in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* Berlin 11/1966. Dieses Referat wurde 1968 als „konvergenztheoretisch“ bezeichnet und scharf zurück gewiesen. Daraufhin schrieb Mayer seine Dissertation über die Materialtheorie bei Eisler (vgl. Anm. 19).

Also: Was hat es mit dem Satz „Eisler ist anders“ auf sich:

Zuvörderst müssen die immensen Spannungen in seinem Leben, Denken, Schreiben, Musizieren, Komponieren wahrgenommen werden – nicht als Makel, sondern als Triebkraft seines So-und-nicht-anders.

1. Ein Gutteil der Spannungen resultiert aus Eislers gedoppelter Herkunft: Er ist der Sohn eines damals namhaften Philosophen und einer Arbeiterin. Sowohl die philosophische Anstrengung des Begriffs als auch das Bekenntnis zu den „Niedrigen“ wird für ihn wichtig sein. Will sagen: Er, der Augustinus und Hegel zitiert (nicht immer richtig!), bewegte sich seit den späten zwanziger Jahren in proletarischen Gruppen so, als ob er ihnen direkt angehörte, man sah ihn in Kneipen, er traktierte das Klavier mit Fäusten, um aus ihm heraus zu holen, was eigentlich nicht heraus zu holen war. Notwendig dies inmitten der Auseinandersetzungen, da der Nationalsozialismus vor der Türe stand.

Wenige Jahre später, im Exil, wird er zusammen mit Adorno das Buch „Composing for the Film“ verfassen – beide diktieren es Adornos Frau Gretel. Und wiederum später, anfangs der fünfziger Jahre, sieht er sich bemüßigt, konservativen Professoren Augustinus beizubringen<sup>23</sup>.

Das eine lässt sich gegen das andere nicht kehren, aber es zusammen zubringen ruft Innenspannungen, gelegentlich auch Spannungen nach außen hervor: Wie sehr muss Eisler in den Jahren nach 1949 unter der mangelnden Bildung vieler Mitglieder der SED, auch ihrer Führung, vieler seiner Kollegen gelitten haben! In der Tat: Wer heute auf Eisler sich beruft, muss beide Momente mitdenken, und das ist immer noch anstrengend. (Einer engagierten Eisler-Forscherin sagte ich vor Jahren „Wenn Du Eisler verstehen willst, musst Du Dich auch mit dem Mittelalter beschäftigen. Sonst verstehst Du ihn nicht.“)

---

<sup>23</sup> Vgl. Eislers Diskussionsbeitrag auf der Beethoven-Konferenz Berlin 1952 – adressiert an Friedrich Graupner, Direktor des Institutes für Musikerziehung Berlin. In: Schriften, Bd II, S. 220 ff.

2. Schon daraus leiten sich weitere Spannungen her – diesmal bezogen auf die Künste, vor allem auf die Musik: Zeitlebens, längst vor der Begegnung mit proletarischen Gruppen, wohl aber im Zusammenhang mit seiner Lehrzeit bei Arnold Schönberg, trägt Eisler zwei Musik-Ideen in sich. Zum einen den strengen, fast hermetischen, zudem deutsch-zentrierten Begriff absoluter Musik im Bannkreis der zweiten Wiener Schule – dies zeigt sich u. a. in Eislers harschen Urteilen gegenüber der italienischen Oper<sup>24</sup>, gegenüber den Werken von Antonin Dvorak<sup>25</sup>; zum anderen aber Visionen angewandter Musik, darin Errungenschaften der sogenannten ernsten Musik mit denen des Schlagers, der Jazzmusik verbunden, darin überdies jegliche Hermetismen außer Kraft gesetzt sind, materiale Heterogenität oft ins Extrem getrieben wird. Man glaube nicht, dass diese beiden einander entgegengesetzten „Musik-Ideen“ sich in Eislers Kopf, in seinem Denken und Schreiben bruchlos vereinen, aber was es an inneren Kollisionen gibt, wissen wir höchstens partiell. Es erweist sich aber gerade diese Spannung als fruchtbar für alle musikalischen Idiome des Komponisten – und weit darüber hinaus.

3. Ein Gutteil der Spannungen resultiert aus den Widersprüchen inmitten der politischen Bewegungen, zu denen Eisler stieß, zu denen er sich bekannte<sup>26</sup>.

Manfred Grabs 1983: Eisler sei, als er den proletarischen Gruppen sich zugesellte, nicht erwünscht gewesen. „Eisler, wer ist denn der?“

Jawohl, seine Songs waren schwierig, zu schwierig für die Arbeiterchöre, die anderes im Gepäck hatten.

---

<sup>24</sup> Fast durch die Roste fallen die frühen und mittleren Opern von Giuseppe Verdi; allenfalls „Otello“ und „Falstaff“ werden akzeptiert.

<sup>25</sup> Er sei letztlich ein Arrangeur! Als ich ahnungslos Stefanie Eisler mitteilte, dass ich in Hamburg über Antonon Dvorak eine Vorlesung halte, antwortete sie grimmig „Na, Du weißt da, was Hanns davon hielt“. In Eislers Urteilen kehren Urteile seines Lehrers fast ungebrochen wieder!

<sup>26</sup> Über die zunehmend problematische Politik der KPD, namentlich ihrer Führung in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ist hier nicht zu reden. Vgl. hierzu u. a. Heinrich August Winkler, *Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Republik*, München 1993. Inwieweit Eisler die eigentlichen Komplikationen reflektierte, muss offen bleiben, da er öffentlich sich kritisch über die KPD nicht äußerte – eher vielleicht in internen Gesprächen mit Bertolt Brecht. Ach 1956 allerdings soll er, in nicht kleinem Kreise, gefordert haben, dass Trotzki rehabilitiert werde.

Jawohl, nach Eislers Marschrhythmen kann man nicht marschieren – so sagte es vor Jahren Matthias Hansen und er hatte recht. Jawohl, es gab in seinen Songs viel hinter sinnigen Humor, der nicht für jeden erträglich war – hätte ich Zeit, würde ich dies anhand der „Ballade von den Säckeschmeißern“ erläutern: Sie beginnt mit blumigen Worten über die schlanke Tropenpalme, um fortzusetzen, in Brasilien brauche man Säckeschmeißer, um den Kaffee ins Meer zu schütten (im Zeichen der verheerenden Weltwirtschaftskrise!).

Jawohl, Eisler hatte, namentlich im Lied von den Baumwollpflückern und im Solidaritätslied, auf Errungenschaften sogenannt „ernster Musik“, auf jene der Neuen Musik mit-nichten verzichtet: Man höre im Solidaritätslied nicht nur das latente „B-A-C-H“, sondern Teile einer Zwölftonreihe. (Damals, 1946, erinnerte mich das Solidaritätslied an Musik von Bach!)

Jawohl, Brecht-Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“ wurde alsbald missverstanden als pu-res Loblied auf kommunistische Parteien, als Rechtfertigung von Menschenopfern im Namen der Revolution: In Wahrheit geht es um ein Stück über Illegalität, was sich bis heute nicht durchgesetzt hat im Verstehen! Aber dass es um eine Passion gehe, muss doch gehört werden, wenn die Musik mit den ersten Takten der Matthäuspassion beginnt – verändert, aber doch kenntlich! Und wenn sie in e-Moll schließt! Ist dies der Ton von Lobliedern. Und was hat es mit der Molltonart im „Lob des Kommunismus“ auf sich?

Nicht dass Eisler sich für den Kommunismus nicht interessiere – beileibe nicht. Aber mitgedacht ist Brechts Verweis darauf, dass das „Einfache schwierig zu machen“ sei. In der Tat, wir sind denn auch gescheitert.

Will sagen: Eislers Entscheidungen in den zwanziger Jahren – die Entscheidungen eines, der doch in der Szenerie Neuer Musik bekannt war! – haben es in sich; sie bereiteten denn auch alle je erdenklichen Konflikte. Kaum verwunderlich, dass ihnen Widersprüche zur Seite standen. Widersprüche übrigens, die Adorno nicht akzeptieren wollte – indessen hat er einen schönen Text über Eisler geschrieben, leider nicht veröffentlicht, der Tod kam zuvor!

4. Ein Gutteil der Spannungen resultiert aus den Jahren des Exils:

Wer Eislers Briefe<sup>27</sup> liest, weiß um die Mühsal, Tag für Tag Geld zu bekommen, das auch seine Frau Louise dringend nötig hat. Man glaube nicht, dass Eisler in seinem Wirken für den Film, in Hollywood, sich durchweg auf der Höhe jener Filmmusiken bewegt habe, die wir heute kennen: Auf der Höhe der „Fünf Orchesterstücke“, der „Kammersymphonie“, der Nonette, des Septetts über amerikanische Kinderlieder, der Kammermusik „Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben“, ursprünglich die Musik zum Film „Regen“ von Joris Ivens. Es gab, um über Wasser zu bleiben, auch Stücke der Art, die er und Adorno scharf verurteilt hatten – bombastische Musik mit dem Stich ins Platt-Triviale. Aber es gab denn auch die anderen Filmmusiken, darin er beweisen wollte, dass für das Medium Film avanciert zu komponieren sei. Was es damit auf sich hat oder haben sollte, ist von Eisler-Adorno ausführlich beschrieben worden!

Und es gab „Arbeiten für die Schreibtisch-Schublade“: Elegien, geschrieben in Svendborg und in Hollywood<sup>28</sup>: Erschütternde Lieder der Trauer, oft genug der Trostlosigkeit, der Einsamkeit – oft genug erinnern sie an Schuberts „Winterreise“. Lieder aber nicht selbstmitleidiger Versenkung. Hier nämlich, spätestens hier wird Eislers Forderung, freundlich zu singen, freundlich zu musizieren, verbindlich: Gerade im Angesicht des nicht Freundlichen, nämlich um psychisch, geistig zu überleben!

Eisler wünschte sich, dass diese Lieder in späteren Zeiten, in einer befreiten Gesellschaft, musiziert und gehört werden. Er hat gerade in der DDR lange darauf warten müssen – womöglich weil einige Lieder in der Zwölftontechnik komponiert waren. Lange auch darauf, dass seine „Deutsche Symphonie“ aufgeführt wurde – „für mich zu spät“, soll er gerufen haben, kurz vor seinem Tode<sup>29</sup>!

---

<sup>27</sup> Die Briefe aus dem Exil sind bereits ediert.

<sup>28</sup> Eisler zu Brecht, den er in tiefer Depression vorfand: „Brecht, an diesen Ort kann man nur Elegien schreiben“.

<sup>29</sup> Vgl. Jürgen Schebera, *Hanns Eisler*. Stefanie Eisler teilte mir mit, Eisler hätte ihr erzählt, bei der Komposition des einleitenden Praeludiums geweint zu haben. Es handelt sich um eine strenge, indessen erschütternde Trauermusik, in deren Nachspiel (durchweg im fff) die „Internationale“ und „Unsterbliche Opfer“ ertönen.

5. Von hier aus sind bislang wahnwitzige Spannungen einsichtig, die seine letzten Jahre in der DDR (teilweise auch in Wien) begleiteten<sup>30</sup>:

Mitnichten wollte er in der DDR wirken – für die DDR schon! Er bewarb sich um eine Professur in Wien – vergeblich<sup>31</sup>. In Ostberlin jedoch bekam er eine Professur – die erste anständig bezahlte Professur seines Lebens; er wäre ein Narr gewesen, hätte er sie nicht angenommen nach all den Jahren des Exils!

Ja, er stand zur „dritten Sache“ – so bezeichnete Brecht den Kommunismus –, zur „großen Methode“ – wiederum Brecht.

Aber er ahnte die Komplikationen, ja, „entsetzlichen Fehler, die die Errungenschaften zu zerstören drohen“<sup>32</sup>.

Und dies beileibe nicht nur ästhetisch: Man erinnere sich des „Au und Gekreischs“ (so Brecht 1953<sup>33</sup>), das auch Eislers Vortrag über seinen Lehrer Arnold Schönberg<sup>34</sup> begegnete. Man erinnere sich der zermürbenden Diskussionen um Eislers Libretto „Faustus“<sup>35</sup> – auch des kaum verhohlenen Verbotes<sup>36</sup>, das Eisler in tiefste Depressionen stürzte. Man erinnere sich, dass Eisler, mehrmals mit Projekten in Wien, eigentlich zweimal keine Wieder-Einreise in die DDR erhalten sollte; „Herr Eisler“ habe sich zu entscheiden, wohin er gehöre<sup>37</sup>! Ich erinnere mich blöder Witze, denen zufolge man künftig für die Nationalhymne österreichische Kronen zu bezahlen habe – diese Witze waren „von oben gelenkt“, um

---

<sup>30</sup> Darüber teilen seine Briefe wenig mit. Schebera, danach gefragt, zitiert aus einem Brief: „Du weißt doch, dass ich über Politik nicht schreibe.“ Eisler hatte dafür Gründe!

<sup>31</sup> Zu Eislers Wiener Aufenthalt vgl. Peter Schweinhardt, *Fluchtpunkt Wien*, Wiesbaden 2006.

<sup>32</sup> So im Wiener Tagebuch 1953; später bemerkte Eisler, im Gespräch mit seinem Sohn Georg, in der DDR trüge „alles, nur nicht der Schein.“

<sup>33</sup> Bertolt Brecht, „Nicht so gemeint“, Teil der „Buckower Elegien“ 1953 f.

<sup>34</sup> Abgedruckt in: *Schriften*, Bd. II, S. 320 ff.. Auch einige der kritischen Äußerungen sind dokumentiert in: Manfred Grabs, *Wer war Eisler?* Berlin 1983 – all dies Dokumente beschämender Ignoranz und „beklemmender Mittelmäßigkeit“ (so Günter Mayer im Nachhinein über Verlautbarungen marxistischer Musikwissenschaft und Musikpolitik der frühen fünfziger Jahre).

<sup>35</sup> Ausführlich dokumentiert von Hans Bunge. (*Die Faustus-Debatte*, Berlin 1990). Vgl. hierzu ein eigenes Kolloquium in Berlin 2002.

<sup>36</sup> a.a.O. Ernst Hermann Meyer zu Eisler: „Du wirst Faustus nicht komponieren. Faustus wird nicht komponiert werden.“ Wollte Meyer seinen Lehrer vor Schwierigkeiten bewahren?

<sup>37</sup> Vgl. Jürgen Schebera, a.a.O.

Eisler zu diffamieren. (Es war Eislers größtenteils von Brecht diktiertem Brief ans ZK der SED, der die Rückreise ermöglichte!)

Dass Eisler je Dissident gewesen sei, dass er der DDR je das prinzipielle Einverständnis aufgekündigt hätte, ist zu verneinen. Sein prinzipielles Bekennen aber kehrt die vielen Konflikte nicht unter den Tisch, die schrittweise zu seinem körperlichen Verfall, zu mehreren Infarkten, schließlich zum plötzlichen Tode geführt haben. Dass an seinem Sarge Politiker standen, die ihn eigentlich zum Teufel gewünscht hätten, macht mich immer noch zornig!

V. „Eisler ist anders“: Nicht seien die politischen Entscheidungen infrage gestellt. Nicht gilt es Abstriche zu machen von seinen Intentionen „angewandter Musik“, nicht einmal Abstriche gegenüber seinem Ringen um „neue Einfachheit“, die aber sich der Höhe der Kunst versichern müsse – dass nicht alles gelang<sup>38</sup>, steht auf anderer Blatte. Schon gar nicht sind Abstriche zu machen an Eislers Marx-Verständnis, auch an seinem Verständnis Leninscher Theorien und Praxis<sup>39</sup>.

Wohl aber ist mitzudenken, welche Mühen, welche Spannungen mit alldem sich verbinden – mitzudenken, dass die Entscheidungen nicht auf der Straße lagen, dass sie keine behenden Lösungen versprachen, statt dessen Widerspruch auf Widerspruch häuften.

Über Dummheit in der Musik<sup>40</sup> und darüber hinaus räsonnierend<sup>41</sup>, gestand Eisler, er sei von ihr, der Dummheit, besiegt worden, und das sei „erstaunlich“<sup>42</sup> – waren damit nicht un-

---

<sup>38</sup> Günter Mayer (vgl. Anm. 19) behandelt ausführlich die Komplikationen der materialen Zurücknahme in den Jahren nach 1948.

<sup>39</sup> Auch Brecht verstand sich als Leninist. Über Lenins Verbrechen war damals wenig bekannt, also konnte er Stalin entgegen gehalten werden.

<sup>40</sup> Hüben und drüben seien sie zu hören, die Dummheiten: Schäbige Lebensfreude..., pseudomilitärisches Gehabe..., tiefsinniger Schwulst... – so Eisler zu Hans Bunge, S. 179 ff.

<sup>41</sup> Vgl. Hierzu mehrere Notate in: Eisler, Schriften Bd II, S. 388 ff. 460 ff., sowie mehrere Äußerungen in Eislers Gesprächen mit Hans Bunge (Anm. 37).

<sup>42</sup> Dass gelegentlich auch von ihm Dummheiten ausgingen, muss nicht unter den Tisch gekehrt werden: Ich erinnere an ungerechte Äußerungen über Luther, an Urteile über Antonin Dvorak und italienische Opernkomponisten, die allzu sehr vom Primat deutscher, gar autonomer Musik ausgingen. (Hier bleibt Eisler im Bannkreis seines Lehrers Arnold

sägliche Schmerzen verbunden, die u. a. den „Ernsten Gesängen“ anzuhören sind, die mir immer noch Tränen in die Augen treiben? Aber ja doch!

Durchzustehen all die komplizierten Wirklichkeiten – ohne voreilige Resignation, ohne schmalziges Selbstmitleid – dies sei das Erste, was ich (hoffentlich nicht nur ich!) immer noch von Hanns Eisler zu lernen habe. Damit zusammenhängend die von ihm geforderte Freundlichkeit des Tones gerade im Angesicht des Unfreundlichen. (Wird dabei doch nichts unter den Tisch gekehrt!) Damit zusammenhängend wirkliche Dialektik, beginnend im innermusikalischen Gefüge, darüber hinausgehend im Verhältnis von Musik und Text, Musik und Bühne, Musik und Film – da wird nichts „verdoppelt“. Damit zusammenhängend: Zurückweisung des „Pappigen“, vor allem des „Gebrülls“<sup>43</sup>, Aufforderung zur Transparenz, weil alles, aber auch alles ins Offene kommen müsse. Damit zusammenhängend die fast durchweg offenen Schlüsse, gepaart der Verweigerung, Gesagtes ein für allemal abzuschließen<sup>44</sup>. Damit zusammenhängend – übergreifend! Die Frage sowohl nach der Bewegung des Materials<sup>45</sup> als auch nach gesellschaftlichen Funktionen gerade dann, wenn beides miteinander kollidiert – so einfach ist es ja nicht.

Will sagen, ich bin mit Eisler nicht fertig<sup>46</sup>, und ich lade meine Zuhörer dazu ein, es ähnlich zu halten. Dann nämlich hätte die Musikhochschule das Recht, den Namen Eisler weiterhin zu tragen, was ich ihr von ganzem Herzen wünsche!

---

Schönberg). Auch einzelne Äußerungen über Politiker (etwa über den Bundesminister von Brentano, der keineswegs ein „Uralstürmer“ war, erst recht über den Antifaschisten Willy Brandt) dürften so nicht im Raume stehen bleiben. Indessen hat Eisler das Recht, sich zu irren, ebenso wie alle bedeutenden Künstler, Wissenschaftler, Politiker.

<sup>43</sup> „Der Sozialismus braucht Weisheit statt Gebrüll“ – so anlässlich des 10. Jahrestages der Gründung der DDR, in: Hanns Eisler, Schriften, Bd: II.

<sup>44</sup> Kein Zufall, dass der vorletzte der „Ernsten Gesänge“ mit den Worten „Komm ins Offene, Freund“ beginnt.

<sup>45</sup> Vgl. Günter Mayer (Anm. 19).

<sup>46</sup> Aber als ich die Erstfassung des Vortrags schrieb, traten mir Tränen in die Augen. Plötzlich begriff ich, wie nahe mir Eisler stand und steht – ich bekenne mich dazu!