

Hanns Eisler

Vortrag auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof am 7. August 2021

Dieser Ort verführt dazu, viele der hier freiwillig und unfreiwillig Versammelten zusammenzudenken. Schon die unmittelbare Nähe einiger Grabstätten zueinander lässt ein assoziatives Beziehungsnetz zwischen den Personen, ihren Werken und ihrer Bedeutung entstehen. Als ich gebeten wurde, Hanns Eisler zu würdigen, half mir schon der Lageplan des Friedhofs dazu, Verbindungslinien zu ziehen zu den Persönlichkeiten in seiner unmittelbaren Umgebung; die sind ausgezeichnet mit Grabstätten ziemlich unterschiedlicher Zeiten und Gedenk-Kulturen. Was mir auffiel: es sind fast keine Frauen dabei. Beginnen möchte, muss ich daher mit Bertolt Brecht und Helene Weigel. (Nun ja, die Brecht-Mitarbeiterin – und -geliebte – Elisabeth Hauptmann, Mitautorin der „Dreigroschenoper“ und vieler anderer Stücke, ist auch da, ebenso Ruth Berlau). Der Stückeschreiber und seine Frau Helene, an vielen Brecht-Eisler-Uraufführungen als Schauspielerin und Schauspieler/Sängerin beteiligt (beginnend mit der „Maßnahme“ und der „Mutter“, auch dem Film „Kuhle Wampe“) – sie waren im Leben Eislers immer bestimmende Faktoren, in Berlin um 1930, im europäischen wie im US-amerikanischen Exil, wieder im Berlin der DDR-Phase des Nach-Exils. Mit Helene Weigel verbunden ist z.B. ein Lied aus „Kuhle Wampe“ „Die Spaziergänge“, auch „Das Frühjahr“ genannt – besungen wird der explosive, scheinbar blinde Vermehrungs-Drang der Natur, also selbstverständlich auch des Menschen. „Und es gebiert die Erde das Neue ohne Vorsicht.“ Zu Kuhle Wampe: selbstverständlich gehörte der Regisseur Slatan Dudow maßgeblich zum Team – er hat, ein Stück weiter hinten, die Nummer 28. Auch bei mehreren Nachkriegs-Filmen haben Dudow und Eisler kooperiert. Ich vergaß, als fünften, nein, sechsten im Bunde Hegel zu nennen, zu finden direkt quer gegenüber von Eisler. Den hatte Eisler, Sohn des Philosophen Rudolf Eisler, als dialektischer Denker immer parat, mit Zitaten in Publikationen, in Vorträgen, Gesprächen, auch in den Arbeitsphasen mit Brecht, als Mahner, die produktiven Widersprüche unermüdlich aufzuspüren, auch im eigenen Denken. Hegel und Marx sollte der Schluss der „Mutter“-Musik gewidmet sein: es ist das „Lob der Dialektik“, und ich muss dieses LOB mit dialektischer Tücke selbst in Frage stellen. Eisler lässt in der Kantaten-Version der „Mutter“ das chorische LOB enden mit „und aus *niemals* wird *heute noch*“; dem folgt ein von Bachs Kontrapunkt getragener Kommentar der Klaviere, der dieses „heute noch“, an die Ouvertüre anknüpfend, in einen unermüdlichen Prozess verwandelt. Mit Vergnügen denke ich zurück an die Sprengkraft in offiziösen realsozialistischen Kontexten, wo dieses kleine Zwei-Minuten-Stück subversive Qualitäten zeigte: DAS SICHERE IST NICHT SICHER – AN WEM LIEGT ES, WENN DIE UNTERDRÜCKUNG BLEIBT? AN UNS.

Und selbstverständlich auch auf der anderen Seite, im Bonner Hofgarten, in Gorleben, oder noch früher, 68, das in seiner bundesdeutschen Abteilung nur ein winziger Teil einer weltweiten, auch systemüberschreitenden Bewegung war: SO, WIE ES IST, BLEIBT ES NICHT – WENN DIE HERRSCHENDEN GESPROCHEN HABEN, WERDEN DIE BEHERRSCHTEN SPRECHEN. Schön. Na, und dann? – so fragen hämisch alle, die sich mit der Herr-Knecht-Dialektik bei Hegel näher befasst haben. Das Vertrauen in eine Selbsttätigkeit „der“ Dialektik, als sei sie trennbar von der eigenverantwortlichen Selbsttätigkeit der Subjekte, ist und bleibt brüchig. Undialektisch.

Ich möchte zu den allgemeinen Bemerkungen heute zwei persönliche Erinnerungen an meine Eisler-Begegnungen hinzufügen.

Persönlicher Erinnerung I (Erste Eisler-Begegnung; Johannes R. Becher drängt sich auf)

Gerade war ich 18 geworden, und ich hatte das Glück, schon während der Schulzeit Kompositionsunterricht zu bekommen. Von Eisler war selbstverständlich nie die Rede, und auch im öffentlichen Musikleben und in den Medien war er nicht existent. Ich kannte nicht einmal den Namen, obwohl ich mich mit Brecht schon intensiv beschäftigt hatte. In der Bundesrepublik, so wie sie sich mir darstellte, gab es nur die Koppelung Brecht und Weill.

Gequält wurde ich im kleinen Detmold mit Hindemith; der galt da als Inbegriff des Neuen – heute unvorstellbar. Der reguläre Kompositionsunterricht aber dann (beim Schweizer Rudolf Kelterborn) korrigierte da erheblich. Auf der Suche nach dem Unbekannten, Attraktiven war das Radio unentbehrliche Informationsquelle; doch nicht nur „westliche“ Avantgarde nahm ich zur Kenntnis, sondern auch die „östliche“, sogar die von den Brüdern und Schwestern aus der Tabu-Zone. Und wie es der Zufall wollte, hörte ich – ohne zu wissen, was es war – ein groß besetztes Werk, das mich aufwühlte. Und ein weiterer Zufall bescherte ein angeschlossenes Tonband-Gerät, so dass ich etwa zwei Drittel dieses Werkes aufnehmen konnte. Es war Hanns Eislers „Deutsche Symphonie“.

Verrückt: nicht einmal als Komponist der „Spalter-Hymne“ war uns Eisler ein Begriff, kein Lexikon gab Auskunft über ihn, Noten und Schallplatten konnten nicht gekauft werden. Das Radio blieb die einzige Quelle. Wie die „Neue Musik“ in den Radioprogrammen der Bundesrepublik gab es „Eisler“ (zumindest den avantgardistischen) nur im DDR-Nachtprogramm, frühestens ab 22 Uhr. (Anmerkung: ist das nicht eine rührende Überschätzung der Wirkungsmächtigkeit von kritisch-avantgardistischer Kunst, in BEIDEN politischen Systemen?) Sehr beeindruckte mich da auch z. B. die „Römische Kantate“ – ich habe sie bis heute „im Ohr“, wie man so schön metaphorisch sagt.

Um so größer der Schock, als ich einige der *Neuen Deutschen Volkslieder* hörte und erfuhr: das ist auch von Eisler. Ein für mich unauflösbarer Widerspruch, damals. Und dann erinnerte ich mich: ich hatte doch die grandiosen Literatur-Parodien von Robert Neumann gelesen („Mit fremden Federn“ – für mich ein erstrangiger Quell literarischer Bildung), und da gab es ein wunderbares In-die-Pfanne-Hauen von Johannes R. Bechers „Tagebuch“ und seiner kindischen Stalin-Verehrung, und quasi als Rondo die immer wiederholte Satz-Kombination: „...Eisler am Telefon vorgelesen, dem sofort eine großartige Melodie dazu einfiel...“. Diese „zwei Eislers“ als eine Person zu akzeptieren weigerte sich offensichtlich mein jugendlich überschwängliches Denkvermögen.

Johannes R. Becher, Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen (alle drei hier friedlich-friedhöflich beisammen) hatte ich auch literarisch-parodistisch als Vertreter spätexpressionistischer Lyrik (im Übergang zur Neuen Sachlichkeit) kennengelernt; mein Merkspruch lautete: Der Becher geht so lange zum Bronnen, bis er Brecht. Der neusachliche Eisler wird da durchaus weniger metaphysisch denken; aus seinem Text „Von alter und neuer Musik“ von 1925:

„Ein beliebtes lyrisches Thema war die Mühle. Es wurden unzählige Gedichte komponiert, die aus der Mühle, dem Mühlbach, dem Müller, der Müllerstochter alle möglichen Konsequenzen zogen. Der heutige Komponist hat es viel schwerer. Es gibt heute selten romantische Mühlen; es lagert sich auch nicht gut unter Reklametafeln am Bach. Die heutige Mühle ist meist eine Fabrik, von Brausen, Stampfen, Zischen erfüllt. Der Komponist der früheren Zeiten erlebte seine Mühle als Naturschmuck, er liebte mit ihr die Bewohner, die patriarchalisch dahinlebten. Der heutige Künstler, vor eine Mühlen-Aktien-Gesellschaft gestellt, würde, wenn er ehrlich empfindet und sauber denkt, ganz andere künstlerische Konsequenzen ziehen müssen. Er wird vielleicht Hunderte von Menschen bemerken, die arbeiten müssen, er wird Not und Elend sehen; selbst Liebeserklärung und Liebesbotschaft klingen in einem Fabrikshofe anders als in der Natur. Und er wird sich hüten, den modernen Mühlbach – die Fabrikabwäs-

ser – zu fragen, wohin er so schnell fließt, wie es Schubert beim Mühlbach tut. (...) So traurig es klingt, aber der Durchschnittshörer kommt von seiner „Mühle“ (siehe oben) nicht los. *Es gibt keine „Mühle“ mehr, aber er will immer wieder nur von ihr hören.*¹

Der Dialektiker Eisler setzt in seinen Filmmusiken die Bilder des sozialen Elends und der Ausbeutung gerade in *Kuhle Wampe* oft nicht einfach in empathisch „mitleidende“ Töne um, sondern konterkariert sie mit Haltungen des entschlossenen Widerstands. Das argumentierend entfaltende „Solidaritätslied“ ist ein struktureller Pfeiler in der dramaturgischen Konstruktion des Films; es erscheint als Orchesterstück nicht einfach nur „entschlossen kämpferisch“, sondern es türmt mit – an Bach, Beethoven und Brahms geschulten – kontrapunktischen Imitations- und Verdichtungstechniken komplexe Strukturen des Widerständigen übereinander.

1937, in Kooperation mit seinem Freund Ernst Bloch, fasste Eisler rückblickend im „Gesprächs-Essay“ *Avantgarde-Kunst und Volksfront* Wesen, Grenzen und fortschrittliche Züge der Neuen Sachlichkeit der 20er und der Avantgarde der 30er zusammen:

„Sehr viel anders, anpassender hat die Avantgarde nach dem Krieg sich mit der kapitalistischen Umwelt auseinandergesetzt. Statt der hitzigen, fettmachenden Kost der Romantiker (zu denen cum grano salis auch die Vorkriegsavantgarde gehört) kamen die eisgekühlten Drinks, die schlankmachenden Gemüseplatten der neuen Sachlichkeit, die den hygienischen Lebensverhältnissen der Oberen Zehntausend entsprachen. Statt des Ringens um eine Weltanschauung kam der Pragmatismus der modernen Industrie, frei von Mystik, von großen Gefühlen, darum herum ein Ensemble neugeschnittener Dinge, Sitten und Gebräuche. Ich erinnere an Bauhaus, Stahlmöbel, Gummibaum, Kakteen, Morgentraining, motorisch laufende Musik, Liquidierung des literarischen Pathos. (...) Ich erinnere mich, damals herrschte Jubel, dass die neue Sachlichkeit die modernen Lebensformen so stählern ausdrücke. Aber der Fortschritt war erkaufte mit einer eisigen Fremdheit gegen den realen Menschen, den leidenden und kämpfenden Proleten. (...) Es war der schnöde ‚Herr-im-Haus-Standpunkt‘, der dem werktätigen Volk die kalte Schulter zeigte. Zugegeben, in dieser Etappe der Entwicklung wurde neues künstlerisches Material losgebrochen, auch eine Menge neuer Methoden ausprobiert, die für die Entwicklung der Kunst von großer Bedeutung werden können. Aber die wirkliche Avantgarde sieht heute ein, dass das Zeitalter der Studios und des dauernden Experimentierens vorüber ist. Das neue Material muss sich heute an den neuen Inhalten bewähren und für die sozialen Aufgaben brauchbar sein. Dass das möglich ist, hat eine neue Avantgarde bereits bewiesen. So finden wir in der Malerei, in der Musik, in der Literatur, im Theater, im Film eine wachsende Zahl von Bemühungen, mit den kühnsten Mitteln die Interessen der Massen zu vertreten und zu fördern.“²

In seiner Deutschen Symphonie, Haupt-Werk des 30er-Jahre Exils, entstanden an vielen Orten dieses Exils, setzte Eisler diese Maximen um, indem er die Zwölftontechnik seines Lehrers Arnold Schönberg mit modalen und tonalen Elementen realisierte – der nachkomponierte Epilog ist tonal.

Wir kommen zum Kapitel USA-Exil, mit der unglaublichen LA- und Hollywood-Konzentration höchstrangiger deutschsprachiger Künstler und Künstlerinnen, die, bei allen Unterschie-

¹ Eisler, „Von alter und neuer Musik“, in: Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, textkritische Ausgabe von Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 19.

² Ernst Bloch und Hanns Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“, in: Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, S. 401f.

den, einige waren im Kampf gegen den Hitlerfaschismus. Viele von ihnen sind jetzt *hier* wieder vereint. Zitat aus Eislers „Bunge-Gesprächen“: „In diesem trübsinnigen ewigen Frühling in Hollywood sagte ich Brecht, kurze Zeit nachdem wir uns wieder zusammenfanden in Amerika: ‚Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muss.‘ Es gibt doch die ‚Römischen Elegien‘ von Goethe, die eines meiner Lieblingswerke sind und die Brecht auch sehr bewundert hat. Ich sagte: ‚Wir müssen auch da irgendetwas schaffen. Man ist nicht ungestraft in Hollywood. Man muss das einfach mit beschreiben.‘ [...] Das war die entsetzliche Idylle dieser Landschaft, die an sich mehr dem Gehirn der Bodenspekulation entsprungen ist, weil die Landschaft ja von sich aus überhaupt nichts hergibt. Würde man dort drei Tage das Wasser einstellen, würden die Schakale wieder auftauchen und der Sand der Wüste. Das Ganze ist ein groß angelegter Grundstücks-Schwindel, der sich ungeheuer bezahlt gemacht hat. Also in dieser seltsamen, getünchten Idylle muss man sich auch knapp ausdrücken. Man leidet ja auch ungeheuer in diesem ozeanischen Klima an einer fehlenden Konzentration. Brecht beklagte sich auch gesundheitlich. Es wäre ihm alles zu lau und zu milde, und es gäbe keinen Unterschied zwischen den Jahreszeiten, und diese ewige Blumenblüherei wäre überhaupt schon zum Kotzen. Kurz und gut, er war bitterlich. Er war ganz verbittert darüber. Und das führte eben auch zu diesem ganz knappen und konzisen Stil als Gegengift. ‚Da darf man sich auf keinen Fall gehen lassen, wenn die Luft so milde ist‘, meinte er. [...] Zurückblickend halte ich das für eine sehr seltsame und gelungene Arbeit – vor allem diese Elegien. Und es ist erstaun-

lich, wie in vier Zeilen eine ganze Sache aufgerissen wird.“³ Das erste Lied eröffnet sogleich satirisch den Blick auf den Status der künstlerischen Dienstleistungen in Hollywood, hier exemplarisch Eisler und Brecht. „Unter den grünen Pfefferbäumen gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei mit den Schreibern. Bach hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt den dürren Hintern.“ Eisler paraphrasiert Elemente aus J. S. Bachs h-Moll-Fuge WtKl I, zitiert auch die Tonfolge B-A-C-H.

Persönliche Erinnerung II (Eisler–Ernst Busch)

Frühe 70er Jahre, Besuche in der „Hauptstadt der DDR“, für West-Berliner verbunden mit dem unter uns Studenten sehr beliebten (ja, wirklich!) „Zwangsumtausch“: wo konnte man für so wenig Geld so viel essen, wo konnte man ein Riesen-Repertoire von Noten, Büchern und Schallplatten erwerben? So kam auch Eisler in mehreren Medien zu meiner Frau und mir. Schon als Schüler habe ich, sehr früh, Tucholsky geliebt, und dass es dann die Eisler-Vertonungen aus zwei Epochen auf der Platte gab, vom legendären Ernst Busch interpretiert, versprach ein Hör-Glück, das, zumindest partiell, eingelöst wurde. Ja, bei den späten DDR-Vertonungen gibt es einigen kompositorischen Routine-Leerlauf, aber auch darüber helfen die brillanten Texte hinweg. Ja, der typische Ernst-Busch-Tonfall ist oft attraktiv, mitreißend, manchmal anrührend, kann aber auf die Dauer – nerven.

Zurück in die Gegenwart. Gerade habe ich einen kritischen Text über Bob Dylan geschrieben, bei dem auch Brecht und Eisler eine Rolle spielen. Es gibt ein zutiefst „Brechtisches“ Verfahren, das auch für Hanns Eisler und seine Musik vorbildlich wurde: sie greifen auf eine bilderreiche, assoziationssträchtige, im kulturellen Bewusstsein verankerte Metaphorik zurück und projizieren sie auf die konkrete Gegenwärtigkeit. Das Bild der „wandernden Steine“, als „rolling stones“ 20 Jahre später von Bob Dylan in seinem berühmten Song aufgegriffen und semantisch modifiziert, wurde von Brecht in „Schwejk im II. Weltkrieg“ im „Lied von der Mol-

³ Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, Nachwort von Stephan Hermlin, München 1970, S. 23.

dau“ verwendet, entstanden 1943 im USA-Exil. In vier Zeilen einfacher, bilderreicher Sprache wird ein metaphorisches, zugleich symbolisches Panorama der Widersprüche entfaltet, die den Impuls der Veränderung und der Veränderbarkeit in sich tragen. Schon das schlichte Doppelbild des eröffnenden Satzes ist „welthaltig“ auf eine Weise, über die lang nachgedacht werden kann.

„Am Grunde der Moldau wandern die Steine

Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.

Was soll das? Warum werden die beiden Halbsätze aneinandergeschnitten? Die beiden nächsten Zeilen, ordentlich gereimt und im volkstümlichen Versmaß belassen, verdeutlichen den Gehalt, eröffnen aber mit neuer Bildhaftigkeit neue Assoziationsräume:

Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.

Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.“

Hier geht es – konkret im von der Wehrmacht und der SS besetzten Prag – um Fremdbestimmung und Ausgeliefertsein, substantieller aber ist der Gedanke der notwendigen Veränderung, die unaufhaltsam ist, unaufhaltsam sein muss, biblisch-volkssprachlich später so formuliert:

„Es wechseln die Zeiten, da hilft kein Gewalt.“

Die Musik von Hanns Eisler setzt das Bild und seine Semantik, sogar das Prinzip der historischen Wandelbarkeit auf eine komplementär verdeutlichende Weise in ihre eigene metaphorische „Sprache“ um: zu hören und zu verstehen ist das rastlose Fließen, Strömen, Verändern des Elements „Wasser“ in den raschen permanenten Wellenbewegungen der gebrochenen Drei- und Vierklänge, in den polyrhythmisch akzentuierten, gezackt dissonanten Kommentaren der Zwischenspiele und – als ein Zeichen für die dialektisch produktiv widersprüchliche Dimension historischer Wandelbarkeit – das melodische Zitat des Hauptmotivs der Symphonischen Dichtung *Die Moldau* von Bedřich Smetana, das zusätzlich einen sehr hohen, sogar populären Wiedererkennungswert hat.

Wir sind auf einem Friedhof.

Zum Abschied Gesänge des Abschieds – und der Hoffnung. *Ernste Gesänge* – der Titel zweier Zyklen von Gesängen von Johannes Brahms und Johannes Eisler (der sich Hanns nannte, mit zwei „n“). Beide ein Resümieren am Lebensende. In beiden Zyklen die große Frage nach dem großen WARUM, wie Brahms es formulierte – biblisch: „Ich wandte mich und sah an alle, die Unrecht leiden unter der Sonne, und siehe, da waren Tränen derer, die Unrecht litten und hatten keinen Tröster, und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig, dass sie keinen Tröster haben konnten. Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten, und der noch nicht ist, ist besser als alle beide, und des Bösen nicht inne wird, das unter der Sonne geschieht.“ Genau da knüpfte auch Bernd Alois Zimmermann an, in seiner „Ekklesiastischen Aktion“, seinem letzten Werk vor seinem Suizid 1970.

Bei Brahms also, der sich selbst als „bibelfesten Ketzer“ bezeichnete, eine Auswahl von vier Bibeltexten, die aber, wie er sagte, „so gottlos sind, dass die Polizei sie verbieten würde, wenn sie nicht in der Bibel stünden.“

Und bei Eisler, der sich Zeit seines Lebens als „Brahmine“ bekannte, auch die WARUM-Frage, unter anderen Verhältnissen, in anderen Zeiten, mit anderen Akzenten, aber ebenso existenziell. Eisler sagte: „Das ist: Besinnung – Überlegung – Depression – Aufschwung – und wieder Besinnung. Also, was man ganz einfach nennen kann: der normale Ablauf einer Empfindung oder eines menschlichen Verhaltens.“ Sieben Texte von fünf Autoren: Hölderlin, Berthold Viertel, Giacomo Leopardi, Helmut Richter, Stephan Hermlin. In den Gesprächen mit Hans Bunge sagte Eisler am Tag nach der Fertigstellung der Komposition: „Widersprüche

liebe ich. Und der Widerspruch ist gewiss auch in meiner letzten Arbeit. (...) Aber ich glaube, wir müssen über die Vergangenheit nachdenken. Wer die Zukunft haben will, muss die Vergangenheit bewältigen. Er muss sich reinigen von der Vergangenheit, um klar und sauber in die Zukunft zu blicken. (...) Vielleicht ist die Aufgabe eines Künstlers – und seine Aufgabe ist eine sehr bescheidene, wenn wir die heutige Welt betrachten – die Vergangenheit echt und scharf zu sehen und sie (und dazu ist die Kunst ja besonders geeignet) überzuleiten in eine Zukunft.“ Da klingt das „Prinzip Hoffnung“ seines Freundes Ernst Bloch an, des Philosophen, der die DDR verlassen musste, um diesem Prinzip wieder nahezukommen.

Hartmut Fladt