

Hanns Eisler - Spuren zu einem Porträt¹

I

Als man 1974 eines runden Geburtstages von Anton Bruckner gedachte, war in einem der lesenswerten Festartikel vom „schwierigen Jubilar“ die Rede. Schwierig sei der Mensch gewesen, aber auch und vor allem der Umgang mit seinem Werk. Von Beginn an gab es schwerwiegende Irritationen, die sich äußerst zählebig erwiesen und deren Echo bis in die Gegenwart hinein vernehmbar blieb. Wenn im folgenden einige Gedanken zu Hanns Eisler geäußert werden, so mag es merkwürdig oder gar befremdlich erscheinen, mit einer Erinnerung an Bruckner zu beginnen. Kaum ein Komponist des 19. Jahrhunderts dürfte Eisler fremder und ferner gewesen sein als der inbrünstige Pathetiker von St. Florian. Und doch: Eisler ist offensichtlich ein nicht minder „schwieriger Jubilar“, mit dem umzugehen noch immer nicht recht gelingen will. Und es ist wohl schon jetzt zu bezweifeln, daß daran die Festlichkeiten dieser Wochen und Monate etwas Wesentliches ändern könnten. Zu schrill klingen noch die ans Hysterische grenzenden Jubelreden selbst schwärzester Politikfürsten auf den armen B.B. in den Ohren, als daß Hoffnung bestünde, mit dem armen H.E. ginge es anders, d.h. richtiger und würdiger zu.

Dabei hatte alles gut begonnen. Am Anfang, in Eislers erster Lebenshälfte, hatte er bemerkenswerte Erfolge. Sein Lehrer Arnold Schönberg schätzte und förderte ihn als einen seiner begabtesten Schüler. Und nachdem Eisler sich von Schönberg und von Wien abgewandt hatte, wurde er von Berlin bis Magnitogorsk das „komponierende Herz der Arbeiterklasse“. Doch in der

¹ Der Text erschien in der ersten Auflage von *Metzler Komponisten Lexikon*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1992, wurde jedoch in der 2. Auflage des Buches durch den Artikel eines anderen Autors ersetzt – die Unterdrückung des ursprünglichen Textes geschah offensichtlich durch Druck der Internationalen Eisler-Gesellschaft, die sich als Verwalter und eben auch in leidlich bekannter Weise als „ideologischer“ Wächter in Sachen Eisler versteht.

zweiten Lebenshälfte schrumpften die Erfolge zu temporären Lichtblicken – es häuften sich die Niederlagen. Die Nazis hatten schon vor 1933 in Eisler einen ihrer gefährlichsten Gegner ausgemacht. Ihrer Verfehmung stand dann diejenige durch den McCarthy-Faschismus kaum nach (nun ja, es ging da nicht mehr um Leben oder Tod, sondern um Duldung oder Ausweisung). Nach Europa zurückgekehrt, war man in Österreich froh, daß Eisler sein Heimatland letztlich nur zur Durchreise in die SBZ, in die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands, betrat. Hier, vor allem dann in der DDR der fünfziger Jahre, erfuhr Eisler die Wechselbäder stalinistischen und poststalinistischen Lobes und Tadels mit der Konsequenz und dem Ende kaltstellender Glorifizierung. Die „durchschlagende Wirkungslosigkeit der Klassiker“ erfaßte diejenigen, die sie erkannt und ein Leben lang bekämpft hatten. In der BRD suchte man Eisler auf andere Art totzuschweigen. So überhaupt von ihm in Adenauers Republik offiziell die Rede war, geschah dies nur denunziatorisch – als „Plagiator“ etwa oder als „Pankows roter Beethoven“ (aber immerhin: Beethoven...). Die 68er Revolte fügte dem wenig Brauchbares hinzu. Ihre Akteure feierten Eisler stur als Klassenkämpfer, unterstellten ihm ihre eigene sektiererische Misere und endeten bei ähnlichen Petrifizierungen von Werk und Person, wie sie im Klassikerkult der DDR um sich griffen. Und heute? Wenn ein bayerischer CSU-Spitzenpolitiker Brecht als größten Sohn Augsburgs bezeichnet, sind wir an einem Punkt der Geschichte angelangt, wo keine sinnvollen, Bewegung erzeugenden und fördernden Gegnerschaften mehr möglich sind; wo „Galilei“ oder das „Solidaritätslied“ nur noch von einer vergangenen Kultur zeugen, die immer auch Streit-Kultur gewesen ist; wo es keine Unterscheidung und Austragung von existenziell begründeten Auffassungen mehr gibt, sondern nur noch technisch perfektionierte und substanziell ausgedünnte „Kommunikation“ zwischen „Mitarbeitern“ oder „Partnern“.

II

„Ich habe nun aber keine Hoffnung, den für mich lebenswichtigen Impuls, Musik zu schreiben, anderswo zu finden als in der Deutschen Demokratischen Republik“, schrieb Eisler 1953 an das ZK der SED nach der wahrhaft vernichtenden, von eben diesem Gremium inszenierten Diskussion um seinen Opernplan *Johann Faustus*; und noch 1961, zwei Wochen nach dem Beginn des Mauerbaus, bekennt er: „Wir haben geschrieben für die Diktatur des Proletariats in der Form, die wir heute nennen: Deutsche Demokratische Republik“. Der Zerfall des kommunistischen Weltsystems, dessen Ursachen sich genau in jenem Zeitraum abzuzeichnen begannen, in dem Eisler den Entschluß faßte, sein ganzes künstlerisches Vermögen in den Dienst für dieses System zu stellen, zwingt dazu, nicht allein Eislers Bekenntnis, sondern auch und gerade das ihm untergeordnete Werk nach Sinn und Zukunft neu zu befragen. Was bleibt von Eislers Musik, nachdem deren erklärte Funktionen und Ziele wohl auf lange Sicht von der Wirklichkeit – wie die auch immer aussehen mag – widerlegt worden sind?

Nachdem Eisler 1919, bereits nach wenigen Monaten, das akademisch-trockene Kompositionsstudium am Wiener Konservatorium wieder aufgegeben hatte, nahm er, bis 1923, Unterricht bei Arnold Schönberg und entwickelte sich rasch, neben Webern und Berg, zu dessen hochgeschätztem, Individualität und Originalität ausstrahlendem Schüler. Die *Klaviersonate* op.1 (1922/23) vermittelt einen charakteristischen Eindruck von den stilistischen Eigenheiten Eislers bis über die Mitte der zwanziger Jahre. Der expressive Grundton der Musik, das ständige Umkreisen von Kernmotiven, welches an Schönbergs Stücke ab op.11, doch auch bereits an das vor-dodekaphone „Komponieren mit Tönen (eines Motivs)“, anschließt, weist die Sonate unmißverständlich als ein Werk der Wiener Schule aus. Doch obwohl Eisler seit *Palmström* op. 5 die Reihentechnik übernimmt, machen sich immer stärker eigene Gestaltungselemente bemerkbar – wie etwa die Neigung zu

spielerischem bis skurrilem Ausdruck und zu einer Geradlinigkeit der Darstellung, welche zwar Anklänge an modische „Neusachlichkeit“, zugleich aber auch bereits den Vorschein von Impulsivität und Lapidarität der „Kampfmusik“ erkennen läßt.

Die 1926 einsetzende und sogleich rigoros betriebene Hinwendung Eislers zu den kommunistisch geführten Teilen der Arbeiterschaft wurde zwar stets – und vor allem von Eisler selbst – mit der Erkenntnis begründet, daß die bürgerliche Musik als Traditionsfundus wie als „Neue Musik“ nunmehr endgültig allen Kontakt zur übergroßen Mehrheit des Volkes, zu seiner Lebensweise, insbesondere aber zu seiner ebenso notwendigen wie unaufhaltsamen historischen „Mission“ – dem auf der „Tagesordnung“ stehenden „Sieg der proletarischen Revolution“ – verloren habe. Diese Hinwendung, so wurde weiter argumentiert, machte die Abwendung von der „Esoterik“ der „Neuen Musik“ – selbst und gerade von der der Wiener Schule Schönbergs – unausweichlich; eine Abwendung, die sich später und bis zum Tode Eislers mit nurmehr wenig modifizierten Aburteilungen des „Studiocharakters“, der epigonalen „Elfenbeinturm“-Position bürgerlicher Musik verband. Schönberg freilich wurde davon meist ausgenommen bzw. in eine Art „dialektisches Bild“ gesetzt, auf das sich scheinbar einsichtsvolle Formeln wie „Materialrevolutionär“ oder „konservativer Revolutionär“ anwenden ließen. Daß Eisler solche Ausnahme nicht allein der dankbare Respekt vor dem Lehrer abverlangte, sondern daß darin eine wachsende Erkenntnis der eigenen, stets problematischer werdenden Schaffenssituation durchbrach, blieb allerdings langezeit unbemerkt.

Denn die Abwendung vom bürgerlichen Musikbetrieb und einem ihm vermeintlich gemäßen Kompositionsbegriff (die Eisler als Befreiung und Schönberg als Verrat empfand) geschah, was die Komposition betrifft, weit- aus unauffälliger, war weniger bedeutungsvoll als eben die Hinwendung zur „Kampfmusik“. Indem sich Eisler durch eine politische Entscheidung von der Schönberg-Schule löste, wich er dem musikalischen Anspruch aus, dem

diese ihm auferlegt hätte – und es ist keineswegs sicher, daß Eisler, trotz lobender Äußerungen des Lehrers und anfänglicher Erfolge mit kammermusikalischen Kompositionen, dem Anspruch auch fernerhin gewachsen gewesen wäre. Die Stücke im Umkreis der *Sonate* op.1 jedenfalls zeugen von beachtlichem Talent – nicht weniger, aber auch nicht mehr. Und in späteren, vor allem orchestral besetzten Werken wie den *Orchestersuiten* (Nr.1-6, 1930-33), den *Fünf Orchesterstücken* (1938/40) oder auch und gerade in den vokal-instrumental gemischten Kompositionen wie der *Deutschen Sinfonie* (1936-39, 1958), der *Goethe-Rhapsodie* (1949), *Mitte des Jahrhunderts* (1950), *Das Vorbild* (1952) u.a. machen sich erhebliche Schwächen in der Metierbeherrschung, zumal in der Instrumentation und in der Dichte und Tragfähigkeit des instrumentalen Tonsatzes, bemerkbar.

III

In der Entfaltung der „Kampfmusik“, welche die musikalische Verwirklichung seiner politischen Entscheidung darstellt, hatte Eisler gewissermaßen zu sich selbst gefunden. Mit ihr gelang es ihm, seine kompositorischen Kräfte und Fähigkeiten, gestützt auf die „Redlichkeit“ des bei Schönberg Gelernten, auszuschöpfen und eine eindrucksvolle Alternative zum traditionellen Umgang mit Musik anzusteuern. Mit den Kompositionen seit den *Chorstücken* op.13 und den *Männerchören* op.14 (1928) über einzelne Chor- und Sololieder, kantatenartige Werke (*Die Maßnahme*, 1930) sowie Film- und Bühnenmusik (*Kuhle Wampe*, *Die Mutter*, 1931; *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, 1934) nimmt eine musikalische Sprache Gestalt an, die nicht allein – und in Korrespondenz zu Brecht der politischen Entscheidung für den Kommunismus entspricht, sondern auch und vor allem Eislers kompositorisches Darstellungs- und Ausdrucksvermögen auf den Höhepunkt führt.

Die programmatische Bevorzugung von Vokalmusik wird zwar damit begründet, daß Musik auch „inhaltlich fortschrittlich“ sein solle – doch diese,

für Eisler erstaunlich triviale Forderung bildet dann jedoch den Ausgangspunkt für die Entwicklung eines gewissermaßen „kampfmusikalischen“ Vokalstils, welcher der „eigentliche“ Eisler-Stil sein und bleiben wird. Wortgezeugt-signalartige Motivik, in der ungewöhnliche und mithin „unverbraucht“ wirkende Intervalle vorherrschen, verbindet sich mit ebenso pulsierend-schlagkräftiger wie synkopisch-unregelmäßiger Rhythmik und einer Harmonik, welche – durchaus nach Schönbergschem Vorbild – auf den spannungsgeladenen Ausgleich zwischen polyphonen Stimmenzügen und kontrastgesteuerten Zusammenklängen ausgerichtet ist. Dieser Ausgleich gewinnt noch dadurch an Tiefe, Dichte und zugleich an Lapidarität, daß Eisler – auch hierin Schönberg ähnlich – die musikalischen Sprachcharaktere unmittelbar mit klassischen Ausdrucksformen und -elementen verwebt: mit Schuberts Lied-“Diktion“ etwa oder mit oratorisch-kantatenhaften Gestaltungsweisen Johann Sebastian Bachs.

IV

Die faschistische Machtübernahme und die durch sie im Laufe der dreißiger Jahre erzwungene Bündnispolitik der Links-Parteien; vor allem aber dann die stalinistische Vertragstaktik gegenüber Hitler-Deutschland mit dem Hintergrund von Massenvernichtungen, welche eine vermeintlich anti-sowjetische Opposition zerschlagen sollten – dieses hier nur andeutbare Bündel von Konflikten erschütterte auch Eislers „Kampfmusik“-Konzept und ließ es zumindest unter den gegebenen historischen Bedingungen als ungeeignet erscheinen. Es ging nun eben weniger um „Kampf“, sondern um gewissermaßen „taktische“ Verständigung zwischen allen – „wahren“ oder nur „potentiellen“ – Antifaschisten. Zu ihnen gehörten neben den noch kurz zuvor als „Sozialfaschisten“ geschmähten Sozialdemokraten auch eine Mehrheit avantgardistischer Künstler, da sie – ebenso wie die „Avantgarde des Volkes“ – der nazistischen Verfolgung ausgesetzt war: „Volksfront und Künstler (müs-

sen), gemeinsam angegriffen, den Kampf gemeinsam aufnehmen und bestehen“. Nach Eislers durchaus KP-konformem Verständnis hob diese Situation das „Kampfmusik“-Konzept zwar keineswegs auf, verlagerte es jedoch in eine Zukunft nach dem Sieg über den Faschismus, in eine Zeit also, welche wiederum von den „klaren Fronten des Klassenkampfes“ bis zum „endgültigen Sieg des Sozialismus“ bestimmt sein würde. Es scheint, daß diese Fehlbeurteilung der aktuellen Situation wie der – freilich kaum voraussehbaren – geschichtlichen Entwicklung den eigentlichen und entscheidenden Bruchpunkt des Eislerschen Gesamtwerkes verursacht hat. Vermochten sich in der „Kampfmusik“ Eislers schöpferische Potenzen ungehemmt, vollauf seiner intellektuellen und emotionalen Disposition entsprechend zu entfalten, so mußte die Einschränkung, dann die faktische Tabuisierung dieses Konzepts eine nicht mehr abreißende Kette von Kompromissen nach sich ziehen, welche nach und nach in Verunsicherung, schließlich in Lähmung umschlugen. Die Kompromisse beginnen in den dreißiger Jahren mit der Wiederannäherung an Schönberg und seiner Reihentechnik, allerdings geleitet von der einigermaßen abstrusen Absicht, „Schönberg vom Kopf auf die Beine zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit [den] ‚historischen‘ Massenkämpfen um eine neue Welt“. Ausdruck solcher „Umkehrung“ ist etwa das *Lenin-Requiem* (1935) und die bereits genannte *Deutsche Sinfonie*, aber auch verschiedene instrumentale, gleichsam „pädagogisch“ orientierte Stücke, welche zur Überwindung des musikalischen „Analphabentums“ beitragen sollen: Musikerziehung als Form von Demokratisierung. Im US-amerikanischen Exil ab 1938 stehen einerseits die Filmmusik (als Kompositions- wie als Forschungsfeld), andererseits die Liedkomposition (mit dem *Hollywooder Liederbuch*, 1942/43, als herausragende Sammlung) im Mittelpunkt. Ab 1944, wohl nicht zufällig parallel zur nicht mehr abwendbaren Niederlage Hitler-Deutschlands und mithin zu konkreten Überlegungen für den Aufbau eines neuen Deutschland, verstärkt sich erneut die

Zusammenarbeit mit Brecht (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*, 1944; *Leben des Galilei*, 1946).

V

Doch trotz aller Bedrängnisse der Emigration scheint Eisler in all diesen Jahren von weniger bedrängenden Kompromissen belastet gewesen zu sein als zuvor und danach. Filmkomposition einschließlich deren Bearbeitung zu selbständigen Instrumentalwerken, Lied- und weitere Instrumentalkompositionen, Bühnenmusik sowie nicht zuletzt intensive, von öffentlicher Hand geförderte wissenschaftliche Forschung (*Composing for the Films*, 1947) waren eben mit geringeren politischen Kompromissen verbunden – zumindest aber nicht mit solchen, welche die stalinistische Verfolgung von angeblichem „Renegatentum“ u.ä. erzwang. Eislers Kompromisse in den USA hatten eher mit kulturinternen Entscheidungen zu tun, die wohl irritierten, doch niemals – selbst nicht die berüchtigten Verhöre wegen „unamerikanischer“, sprich: kommunistischer Tätigkeit – existenzbedrohende Folgen nach sich zogen. Den elenden Zustand der amerikanischen Filmindustrie konnte Eisler auch dann noch beklagen und scharf verurteilen, nachdem er – ganz im Gegensatz zu Schönberg – deren Aufträge angenommen hatte und auch weiterhin annahm.

Solche gewissermaßen „liberalen“ Spielräume sollte Eisler nach der Rückkehr über Österreich nach Deutschland bald nicht mehr vorfinden – trotz seiner erstaunlichen Kompromißfähigkeit mit der stalinistischen Kulturpolitik, die in derjenigen der DDR einen gehorsamen Nachläufer, zuweilen sogar einen eilfertigen Vorreiter fand. Wenn Eisler überhaupt ernsthaft gehofft hatte, für den Aufbau des Sozialismus und vor allem für die mit ihm verbundene „endgültige“ Auseinandersetzung mit dem „Klassengegner“ das „Kampfmusik“-Konzept zu neuem Leben zu erwecken, so mußten ihn bereits der Prager Komponistenkongreß (1948), vollends dann der ZK-Be-

schluß *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur* (1951) eines anderen belehren. Mehr noch: die herrschende Kulturpolitik stieß sich, was Eisler betrifft, nicht nur an der aggressiven „Kampfmusik“ und suchte sie in Ehren zu neutralisieren, indem ihr eine „historische“ – und somit eine zwar „vorbildliche“, doch unwiderruflich vergangene – Rolle zuerkannt wurde. Die Angriffe richteten sich in noch stärkerem Maße gegen Eislers kritisch-dialektisches Geschichtsbild, wie es im Opernplan *Johann Faustus* zum Ausdruck kam. Die eingangs bereits erwähnte, vernichtende Diskussion hierüber, in der ebenso offen wie brutal die Forderung erhoben wurde, daß geschichtliche wie jede andere geistige und somit auch künstlerische Darstellung der Identifizierung „des Volkes“ mit der sozialistischen Realität, mit seiner „kämpferisch-revolutionären“ Vergangenheit und seiner „siegreichen“ Zukunft zu dienen habe – diese programmatische Diskussion hat Eisler zutiefst getroffen, verstört und seine schöpferischen Kräfte während des ihm noch verbleibenden Lebensjahrzehnts zunehmend gelähmt.

VI

Kompromisse schienen da nicht mehr möglich – oder doch? Vielleicht ist ein solcher darin zu sehen, daß sich Eisler zumindest nach außenhin keineswegs von den Herrschenden abwandte, sondern, im Gegenteil, seine Bekenntnisse zum Sozialismus wie seine Verurteilung des Kapitalismus noch verstärkte und stets und bis zum Ende davon überzeugt blieb, auf der Seite der „Sieger der Geschichte“ zu sein – so sehr ihm diese „Sieger“ auch zusetzten. Sie entledigten sich gewissermaßen Eislers, indem sie ihn – den Mann der unkonformen, aufrührerischen „Kampfmusik“ – zum offiziell Hochgeehrten machten, zum „Klassiker des sozialistischen Realismus“ erklärten und dadurch in fast vollständige Wirkungslosigkeit abschoben.

Eislers kompositorische Antwort darauf, von der *Nationalhymne* und den *Neuen deutschen Volksliedern* (1950) bis zur Kantate *Die Teppichweber von*

Kujan-Bulak (1957), den *Tucholsky-Liedern* (1959) und den *Ernsten Gesängen* (1962), wirkt fast immer gleichsam ausweichend: den Werken scheint beständig ein Zug von vergleichgültigender Gelegenheitsarbeit anzulasten, in der und hinter der sich schattenhaft etwas regt, das gemeint gewesen sein könnte, doch eben nicht Gestalt annahm. Eisler hat seine politischen Hoffnungen als wissenschaftlich begründete und deshalb „reale“ Gewißheit verstanden, ohne daß es ihm gelang, dies auch im Musikalischen nachzuvollziehen. Indem die „Kampfmusik“ als seine musikalische „Gewißheit“ scheiterte, scheiterte Eisler als „realistischer“ Musiker. Und darin nimmt er eine Gegenposition zu Schönberg, aber auch zum immer wieder gelesenen und vertonten Hölderlin ein, die ein in sich vollendetes Werk schufen in der Gewißheit, daß den Menschen nicht zu helfen sei – und die diesen Menschen dann doch halfen, durch Größe und Schönheit ihrer nur scheinbar so abseits liegenden Kunst.