

# „Das wird ein Winter, mein Junge!“

## Anmerkungen zu Hanns Eislers Ballade von den Säckeschmeißern

von Thomas P h l e p s , Kassel

Die Montage des Bruchstücks aus dem alten Dasein ist hier das Experiment seiner Umfunktionierung in ein neues

Ernst Bloch

1930 komponiert Hanns Eisler in Berlin auf einen Text von Julian Arendt die *Ballade von den Säckeschmeißern*, eine Ballade, die die damals wie heute gleichermaßen übliche Maßnahme der Vernichtung von Lebensmitteln zum Wohle, d. h. zur Stabilisierung der Wirtschaft zum Thema hat. Eisler schreibt sie wie eine Vielzahl anderer seiner sozialkritischen Songs und Balladen jener Jahre für die (zeit)typische kleine Jazz-Besetzung: Gesang, Trompete, Posaune, Alt- und Tenorsaxophon, Banjo, Schlagwerk und Klavier.<sup>1</sup> Diese Orientierung an der leichten Muse, genauer dem kommerzialisierten Jazz der 20er Jahre wird in der kurzen instrumentalen Einleitung der *Säckeschmeißer* durch den Einsatz weiterer typischer Elemente noch verstärkt. In einem sehr lebhaften Tempo variieren die Saxophone eine punktierte Floskel, wie sie sich stilbildend etwa im Ragtime findet:



Indes wird die Erwartung einer flotten Jazznummer mit dem nachfolgenden Textestieg „Ach, mich zieht's nach einem fernen Lande“ nicht nur nicht erfüllt, sondern auch der ausgestellten Lebhaftigkeit der Einleitungstakte gleichsam retrospektiv ein abgeschmackt süßlicher Charakter verliehen. Auf der Grundlage ruhig voranschreitender Viertel in Klavier und Banjo stagniert die punktierte Bewegung jetzt zunächst melodisch in sehnsüchtiger Ausdruckslosigkeit, um bald ganz zu verschwinden. Garniert von den Saxophonen in wehmütig absteigendem Schmalz, wird in diesen Anfangstakten die fast hilflose Gesangslinie zumeist von der Trompete gestützt.

Am Ende von T. 17 ändert sich für vier Takte das musikalische Geschehen. Saxophone und Banjo schweigen, das Blech wechselt zu einer geschärften Tongebung: pro Takt eine anschwellende Flatterzunge auf 3 mit nachfolgendem Sforzato-Abriß auf dem vierten Schlag. Und das Klavier spielt in der rechten Hand zweimal eine in Vierteln absteigende Linie mit Achternachschlägen, während die linke in oktavierten Bässen die Zeilen „Drum wird, so will es das Weltgewissen, die halbe Ernte ins Wasser geschmissen“ melodisch mitvollzieht. Diese viertaktige musiksprachliche Enklave läßt die Musik gefrieren. Obgleich die Bewegungen im Klavier zunehmen, bleibt sie wie ein angehaltenes Filmbild stehen. Erst in der erneuten Reduzierung auf die Viertelschläge ab T. 22 kommt die Ballade wieder in Gang, beginnen die Bilder wieder zu laufen. Der Text wird nun rhythmisch skandiert vorgetragen, und die Wiederaufnahme der Viertelgrund-

lage in den Harmonieinstrumenten – angereichert durch die kleine Trommel und kontrastiert von der punktierten Eingangsfloskel in den Bläsern – treibt accelerierend in das Anfangstempo, das nach sechs Takten erreicht ist.

Dieser ab T. 27 einsetzende Teil hat Refraincharakter. Die Stimme steht nun im Anschluß an das Skandieren auch in ihrer melodischen Bewegung allein, und die Begleitung – in Instrumentengruppen mit je spezifischer musikalischer Ausprägung aufgeteilt – arbeitet mit der Reihung zweitaktiger Modelle, denen auch das harmonisch-rhythmische Gerüst verpflichtet ist. Zumal an den textfreien Stellen unterstreichen ihre schroffbewegten, akzentuierten Forte-Piano-Wechsel den vom Sänger propagierten hastigen („*marsch, marsch*“) Exodus in vermeintlich lebenswertere Gefilde. In T. 36 überlappt das letzte Zweitakt-Modell mit der Wiederholung der Eingangstakte und leitet so bruchlos in die zweite Strophe, die allein einen neuen Text bringt (der den der ersten auf einer anderen Bildebene inhaltlich variiert), musikalisch aber gleichgebaut ist.

Die dritte Strophe bricht beide Ebenen. Wie so häufig in Eislers Balladen kippen an dieser Stelle Text und Musik um, eine Peripetie, die die ausgestellte affirmative Haltung revidiert, um sie ihrer Verlogenheit zu überführen und die damit transportierten (und noch nicht explizierten) Widersprüche einer Lösungsmöglichkeit zuzuführen. Auf einem „sehr ruhig beginnenden“ (Trauer)Marchgerüst, von den Instrumenten mit Ausnahme der Saxophone im punktierten Rhythmus scharf akzentuiert, setzt der Gesang gleichsam nachdenklich ein. Von neuer Warte wird in zwei Sätzen das bislang Verhandelte resümiert: „*Sie werfen den Weizen ins Feuer. Sie werfen den Kaffee ins Meer.*“ Der Sänger wendet seine, die Vernichtungskampagnen (scheinbar) freudig anpreisende Haltung der ersten beiden Strophen in eine reflektierende, diese als daran Unbeteiligter von außen überdenkende; ein Positionswechsel, der nicht allein seine zuvor in Szene gesetzte positiv-fröhliche public-relations-Mentalität zur sarkastisch formulierten Farce gerinnen läßt, sondern auch den Zuhörer als manipulierten enttarnt, der zumindest der animierend-zündenden Musik auf den Leim gegangen ist.

Anschließend wird diese neue gestische Haltung durch Oktavierung des viertaktigen Modells um eine weitere Reflexionsstufe erhöht: „*Und wann werfen die Säckeschmeißer die fetten Räuber hinterher.*“ Denn „*das hat'n Sinn, mein Junge*“: War eben von einer zündenden Musik die Rede, so springt jetzt der Funke über. Der ehemalige Refrain wird sabotiert. Er schießt in ein wiederholtes Zweitaktmodell zusammen, das die vormals exponierten Bewegungsabläufe nicht nur rafft, neu montiert und überlagert, sondern entscheidend umformuliert<sup>2</sup> und schließlich mit Vehemenz in den musiksprachlich-inhaltlichen Höhepunkt der Ballade treibt: Das wird ein Winter, „*wie er in deinem Leben nie wiederkehrt*“. Die Begleitung dieser vier Schlußtakte wird durch eine neu hinzutretende Komponente gestisch-inhaltlich aufgeladen: Saxophone und Blech spielen im taktweisen Wechsel und von der kleinen Trommel unterstützt eine repetierende Begleitfigur aus zwei Sechzehnteln und einem Achtel, eine an sich – ähnlich wie die Floskel der Saxophone aus den Eingangstakten – aus der jazzigen Tanzmusik geläufige Figur (als die sie beispielsweise in Eislers *Ballade vom Nigger Jim* auch eingesetzt wird). Im Rahmen der kompositorischen Maßnahmen Eislers gewinnt sie indes vielfach einen völlig anders gelagerten semantischen Gehalt. Die charakteristische Anapäst-Figur fungiert häufig – und nicht zuletzt aufgrund der identischen rhythmischen Struktur – als Symbolträger des Begriffs Klassenkampf.<sup>3</sup> In den Schlußtaktten der *Säckeschmeißer* unterstreicht sie aber nicht allein die Aufforderung des Textes, den Kaffeesäcken „*die fetten Räuber*“ hinterherzuschmeißen, sie flankiert zugleich zusammen mit einer durch die off-beat-Schläge der großen Trommel produzierten rhythmischen Intensivierung den gestischen Höhepunkt des Gesangs. Der wiederum entschlackt die aus den Takten 27–30 bekannte melodische Linie und entläßt nach einer Wiederholung, d. h. intensivierten Bestätigung der Schlußpassage<sup>4</sup> mit einem abrupten Abriß den kämpferischen Schwung an den Hörer.

Soweit die ohne viel musikologisches Rüstzeug veranstaltete Verlaufsbeschreibung der Ballade. Mehrmals ist dabei Eislers Reaktion auf die musikalischen Umweltverhältnisse seiner Zeit gestreift worden, seine kompositorische Auseinandersetzung mit dem von der Vergnügungsindustrie zur – wie er sagt – „widerlichen Ware“ deprivierten Jazz. Daß die *Säckeschmeißer* gleichwohl durchdrungen sind von jazzmäßigen Elementen, hat seinen Grund in Eislers scharfer Trennung von Warenfunktion und dem Jazz als Technikum, seinem gewissermaßen handwerklich Verwertbaren. Diese Trennung ermöglicht es dem Komponisten, das Fortschrittliche des Jazz: sein Montagemäßiges von der vom Schlager produzierten „*korrupten, unaktiven musikalischen Haltung*“ zu isolieren, den Jazz „*umzumontieren und straff und energisch zu machen*“.<sup>5</sup>

Um so interessanter ist dieser kompositorische Zugriff Eislers, als die Montage das konstitutive Kompositionsprinzip seiner Musik (und nicht allein der Songs und Balladen) darstellt und auch in musiksprachliche Ebenen eindringt, die in ihrer materialen Anlage nicht von vornherein montagemäßig ausgewiesen sind, sozusagen erst vom Komponisten Eisler zur Montage freigegeben werden. Eine dieser Ebenen – sie hat im Gegensatz zu den melodischen und harmonischen Verfahrensweisen Eislers bislang wenig Beachtung gefunden – ist der direkte kompositorische Bezug auf die musikalische Tradition. Eisler transplantiert vorgefundenes Material in je spezifischen, montagemäßigen Prozeduren in seine Musik, um es mit ihr zu einem qualitativ neuen Ganzen zusammenwachsen zu lassen.

Um diese kompositorischen Maßnahmen zu verdeutlichen, aber auch der Frage nachzugehen, inwieweit das musiksprachlich-inhaltliche Beziehungsgeflecht einer Komposition durch dieses Eislersche Abarbeiten an bzw. Einarbeiten von musikalischer Tradition tangiert wird, kehren wir noch einmal zur *Ballade von den Säckeschmeißern* zurück, zumal wir es hier mit einem sehr konkreten Beispiel für diese Maßnahmen zu tun haben. Denn die *Säckeschmeißer* nehmen in vielen Anlagekomponenten die *Erstarrung*, das vierte Lied aus Franz Schuberts Zyklus *Die Winterreise*, auf. Dies ist allerdings keine allzu neue Erkenntnis. Vor Jahren schon wies Frieder Reininghaus in seinem Schubert-Buch auf diese Beziehung hin. Als Bezugstelle nannte er die melodische Linie der (wiederholten) Schlußtakte der Ballade und der Takte 72–76 der *Erstarrung*.<sup>6</sup> Erstaunlicherweise hat bislang kein Musikologe diese und ähnliche musiksprachliche Schubert-Bezüge Eislers näher unter die Lupe genommen und semantisch konkretisiert. Reininghaus selbst läßt es mit dieser kurzen Andeutung bewenden. Nun ist das auch nicht sein Thema. Aber durch die eher beiläufige Erwähnung wird die Beziehung letztlich auf eine krude Zitatebene reduziert,<sup>7</sup> die zwar für ein Aha-Erlebnis gut, ansonsten aber wenig aussagekräftig ist. Auch Wolfgang Hufschmidts kürzlich erschienenen Buch *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?*, das im Untertitel den Bezug Schubert – Eisler zu artikulieren scheint,<sup>8</sup> bleibt in seiner konkreten Ausführung dieses Aspekts an musiksprachlich übergeordneten Beziehungen (die zu untersuchen natürlich auch interessant und aufschlußreich sind) oder an einzelnen Zitatsituationen hängen. Auch von dieser Seite gesehen, scheint es also lohnenswert, wenn ich im folgenden ein paar Ansätze beizusteuern versuche.

Zunächst eine Vermutung: Bei der kompositorischen Entscheidung, Anlagekomponenten eines Liedes aus der *Winterreise* in seine Ballade hineinzunehmen, kann Eisler durchaus durch die Textvorlage der *Säckeschmeißer* inspiriert worden sein. Im Refrain heißt es dort: „*Das wird ein Winter, mein Junge.*“ Diese Vermutung scheint recht tragfähig, zumal uns in anderen Liedern mit Schubert-Bezug ähnliche textliche Anknüpfungspunkte begegnen (s. u.). Allerdings wird dieser einmal gewonnene kompositorische Impuls nicht als einmaliger Verweis auf der Erscheinungsebene belassen, also etwa in Form einer musiksprachlichen Illustrierung dieser Textstelle realisiert.<sup>9</sup> Der vermutlich an dieser einen Textstelle sich entzündende Bezug breitet sich vielmehr über die gesamte Komposition aus, dringt in ihre Anlage ein und infiziert diese nicht allein musiksprachlich, son-

dern auch und gerade semantisch. Bevor nun aber das Aussageniveau dieses Bezuges, seine musiksprachlich-inhaltliche Tragweite und seine Auswirkungen auf den Gehalt der *Säckeschmeißer* diskutiert werden können, müssen wir uns für kurze Zeit unter die „Ortungsdetektive“<sup>10</sup> mischen und die konkreten Herkunftsnachweise aufspüren.

Eröffnet sei die Indiziensuche an der bereits angesprochenen musiksprachlichen Enklave der Takte 17<sub>4</sub>–22. Es ist dies die einzige Stelle der Ballade, wo das Klavier aus seiner gleichsam unscheinbaren Begleitfunktion ausbricht und als Klavierbegleitung im traditionellen Sinn hörbar wird.<sup>11</sup> Entgegen dem Hinweis von Reininghaus muß gesagt werden, daß es diese viertaktige Episode ist, die musiksprachlich am offen-sicht-lichsten, ja offen-sivsten die Beziehung zu Schuberts *Erstarrung* herstellt, indem sie deren expositorische Entwicklung fast wie einen Fremdkörper in die musikalische Faktur der *Säckeschmeißer* hineinschiebt. Eisler übernimmt hier (allerdings in der Oberstimme des Klaviers) den rastlos-erstarrten Baß des Schubertschen Klaviervorspiels. Die Triolenbegleitung schrumpft zu Achternachschlägen der rechten Hand, während die linke in mächtigen Oktaven die hinzutretende Gesangslinie stützt:

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 17-22. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and eighth notes. The right hand plays a melodic line with triplets, while the left hand plays a bass line with eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'molto accelerando', and a section labeled 'A.-Sax. (Ea)'. Brackets connect the piano accompaniment to the saxophone part below it.

Die ebenfalls auf diesen Baß bezogene Fortsetzung des Altsaxophons läßt nun auch den Einstieg der *Säckeschmeißer* in neuem Licht erscheinen. Wie das Schubertlied beginnt die Ballade mit der Vorstellung der rastlos-erstarrten Baßkette, wenn auch zur punktierten, ragtime-artigen Floskel umformuliert und im Wechsel auf beide Saxophone verteilt. In dieser Gestalt begleitet sie in den Bläsern die gesamte Komposition und wird sich nur in der musiksprachlichen Enklave ihrer Herkunft bewußt.

Die eben angeführte Passage der Ballade macht noch ein zweites deutlich. Das für Eislers Musik konstitutive Konstruktionsprinzip der Montage wird hier auf Fremdmaterial übertragen. Auch verarbeitet Eisler seine Bezustellen nicht chronologisch, sondern benutzt das Schubertlied als Steinbruch, dessen Material neu (zu)geordnet und sogar übereinandergeschichtet werden kann. So werden hier die Bezüge zum Klavier-Baß des Liedbeginns von – im Tenorsaxophon antizipierten – Korrespondenzen zu Singstimme und Klavieroberstimme der zweiten bzw. fünften Strophe überlagert. Die Passage steht in den *Säckeschmeißern* einen Ganzton tiefer und integriert selbst die bereits den Erstarrungs-Baß referierende Klavieroberstimme:

Ten.-Sax. (B)

nen hei-ßen Trä-nen, die ich die Er-de, die Er-de seh, ich  
 Drum wird, so will es das Welt-ge-wis-sen, die hei-ße Ern-te ins Wat-ter ge-schick't sein.  
 Die Näh-rung könn-te zu bil-lig sein, drum mud-der Wel-sen ins Fes-ser-rein

Eine andere Stelle, der Refrainschluß der ersten beiden Strophen der Ballade bezieht auch harmonische Korrespondenzen mit ein. Wiederum liegen sie um einen Ganzton unter der Vorlage:

es<sup>6</sup> ————— b ————— F<sup>79</sup> ————— b —————

Auf, Brot-frucht auf nach Bra-si-lien und rin mit den Mok-ka in den O-se-an,  
 Teu-fels-ge-be, drum rin mit den Schrippen in die Feu-er-brunst,  
 Ich will den Bo-den kis-sen, durch-er-sten Eis und Schnee mit mel-nea hei-ßen Trä-nen, bis ich  
 Mein Herz ist wie er-stor-ben, kalt starrt ihr Bild da-rin, schmeißt Je-das Herz mir wie-der, fließt nach

fis<sup>v</sup> ————— g — G c — G<sup>79</sup> ————— c G<sup>7</sup> c [c<sup>79</sup> f —

Diese sehr direkte Übernahme im Melodischen und Harmonischen setzt sich in den folgenden Takten weitaus unauffälliger fort. Unter den letzten beiden Gesangstönen b'-as', die in den *Säckeschmeißern* ausgespart werden, kommt es in der *Erstarrung* zu einer kurzzeitigen D-t-Wendung nach f-Moll, und der Baß steigt im nächsten Takt von F nach G. Die *Säckeschmeißer* wiederholen statt dessen die als „*musikalische Pointe*“<sup>12</sup> konzipierte letzte Phrase auf der D<sup>79</sup> und gehen darauf in die s<sup>6</sup> (es-Moll), liegen also an dieser Stelle erneut um einen Ganzton unter der *Erstarrung*. Augenfälligster Verweis ist in diesen Takten der Baßgang, dessen zweiter Ton F fast gewaltsam unter die harmonische Bewegung gesetzt scheint:

Klav.

36  
 mf

Eine kurze Schematik der übrigen Referenzen im Tonmaterial dieser Takte mag den Zusammenhang verdeutlichen:

31

Ges. | as as | as g g | h | h | d

ERSTARRUNG:  
 r. | c as f d | d es es as g | g | h

Klav. | 1. | f f f | g g g | g g g | g g g | as d

  

36

Alts. | b as ges as b | b | b | b

Tenors. | ges | ges f es f ges | f es des es f

Tromp. | | ges | es es es c | des des des b | c

SÄCKESCHMEISSER:  
 Pos. | des des des b | c | des | c

r. | ges des | b | b ges es | f des | c g | c

Klav. | 1. | es es es es | f f f f | g g g g g g g | e

Zuletzt sei die Passage angeführt, von der auch Reininghaus spricht. Es zeigt sich indes, daß sie nur den Endpunkt in der Entwicklung eines weiteren, sich durch die Ballade ziehenden Bezugs darstellt. Ein Bezug, der sich an der von Reininghaus angeführten Stelle von der Vorlage sogar schon wieder zu entfernen scheint, indem die Gesangslinie in ihrer musiksprachlichen Funktion als gestischer Höhepunkt der Ballade mit ihrer zweiten Phrase über ihn hinausdriftet. Dieser Bezug begleitet alle drei Phasen der *Säckeschmeißer*: A) die zynisch verbrämten Propagandaszenen der ersten und zweiten Strophe, B) die Peripetie zum Handlungsappell und C) die Zukunftsmusik des (wiederholten) Balladenschlusses:

A) 27

1. Ich sag's al-len fel-ern-den Pa-mi-lien: Marsch, marsch nach Hamburg in den er-sten be-sten Kahn.  
 2. Marsch, marsch, Pro-le-ten, packt eu-re Ha-be, die rei-de Ern-te hat uns die Preise ver-bunst.

15 (72)

Flur, ich such im Schnee ver-ge-bens nach ih-rer Trit-te Spur, wo sie  
 ihr? Soll denn kein An-ge-den-ken ich neh-men mit von hier? Wenn mei-

B) 39

Sie wer-fen den Wei-zen ins Feu-er, sie wer-fen den Kaf-fee ins Meer. (oktavierte Wiederholung)

C) 51

wie er in dai-nem Le-ben nie wie-der-kehrt, wie kehrt.

Mit diesen musiksprachlich sich entwickelnden Bezügen stellen sich auch und zugleich textliche Parallelsituationen her. Den Hintergrund beider Zeilen des *Erstarrungs*-Ausschnitts bilden die Grundsituationen des Wanderns – genauer: der sich entfernenden

Bewegung – und des (unwiederbringlichen) Verlusts. Die *Säckeschmeißer* nehmen in A) die erste Grundsituation auf, verschärfen sie aber durch soziale Konkretisierung: Die ‚feiern den‘, also arbeitslosen Proleten kümmern, um leben zu können, auszuwandern. In B) die zweite Grundsituation, wieder verschärft: Es wird etwas (ein Stück ‚Natur‘) bewußt weggeworfen, vernichtet. In der oktavierten Wiederholung folgt die Peripetie. Gegen Gewalt hilft nur Gewalt: „*Und wann werfen die Säckeschmeißer die fetten Räuber hinterher.*“ C) schließlich läßt die von Eisler gesellschaftlich konkretisierten (und natürlich aktualisierten) Grundsituationen, auf deren Folie in der Schubertschen Vorlage der Winterreisende sich verzweifelnd im Kreise bewegt, gleichsam durch Zielvorgabe über sich hinaustreiben. Zugleich werden sie umformuliert, denn es gilt zu unterscheiden. Es gilt das Richtige wegzwerfen – „*das hat'n Sinn*“ –, von dem „*kein Angedenken*“ mitgenommen zu werden braucht, nach dessen ‚*Tritte Spur*“ die Suche nicht „*vergebens*“, sondern unnötig und für die Überwindung des schlechten Bestehenden sogar falsch ist. Auch auf den korrespondierenden Textebenen zeigt sich also eine nicht unerhebliche Beziehungsvielfalt, die allerdings nur in der fortschreitenden Entwicklung, dem konsequenten Vollzug der Ballade ausgelotet werden kann. Doch was hat es nun eigentlich mit der *Erstarrung*, dem vierten Lied aus Schuberts *Winterreise*, auf sich. Ihr kompositorischer Grundimpuls scheint der in Notenbeispiel 2 angeführte, rastlos-erstarrte Baßgang zu sein. Vom Klavier eingeführt und im weiteren Verlauf – wenn auch verschieden schattiert – durchgeführt, verleiht er dem Lied den Grundgestus der rastlosen Bewegungsunfähigkeit. Dieser Gestus kommt freilich nicht von ungefähr. Er hat seine Geschichte, die über das Lied hinausragt und hier eine der vielen heiklen Zwischenstationen auf der Reise durch die trostlose Landschaft des (gesellschaftlichen) Winters markiert.

Stemmt sich der Winterreisende in den vorausgehenden *Gefrorenen Tränen* mit all seinen Emotionen gegen die Kälte, die ihn umgibt, so ist in der *Erstarrung* eine Situation erreicht, in der sein inneres Aufgewühltsein in einen schier unauflösbaren, erstarrten Widerspruch zur totalen Handlungsunfähigkeit gerät: Die verzweifelte, weil aussichtslose Anstrengung, im Winter eine Blüte zu finden, das Unmögliche möglich zu machen. Das Äußerste soll gehen, aber nichts geht mehr: „*Ich such' im Schnee vergebens.*“ Diese verzweifelte Anstrengung führt den Reisenden an den Rand des extremsten Ausdrucks dieses Widerspruchs, den Rückwurf auf die eigene Lebensunfähigkeit, die der nachfolgende *Lindenbaum* bis in die Möglichkeit der radikalen Selbstauslöschung, den Selbstmord, auslotet.

Auch musikalisch ist die *Erstarrung* aufs engste mit dem *Lindenbaum* verbunden. So der rastlose Baß des Vorspiels, der – leicht modifiziert – den *Lindenbaum* einleitet und – jetzt in der rechten Hand – zum „*Rauschen der Zweige*“ umformuliert wird. Oder die Baß-Orgelpunkte auf der Tonfolge c-h, über denen die vergebliche Suche „*nach ihrer Tritte Spur*“, nach „*grünem Gras*“ erfolgte, später die Frage nach dem, was bleibt („*Angedenken*“) gestellt wurde und über denen nun im *Lindenbaum* die „*kalten Winde*“ blasen, der „*süße Traum*“ mit der Wirklichkeit konfrontiert wird. Wie gesagt verschärft dieses fünfte Lied des Zyklus nicht nur den seit der *Guten Nacht* für die Befindlichkeit des Winterreisenden konstitutiven Widerspruch von Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit, sondern thematisiert den (verdrängten) Gedanken an Selbstmord, ausgesprochen im vermeintlichen Locken des Baumes „*Komm her zu mir, Geselle, hier findest du deine Ruh!*“ einer wenig verschlüsselten Aufforderung, sich an demselben aufzuhängen.<sup>13</sup> Nicht nur ein passant verdient an dieser Stelle erwähnt zu werden, daß Eisler in ein Exillied aus dem Jahre 1942, das die Selbstvernichtung schon im Titel führt, nämlich *Über den Selbstmord*, die bekannte Eingangssphrase der *Winterreise* hineinnimmt.<sup>14</sup> „*Und die ganze Winterzeit*“ ist ein nach c-Moll transponiertes, aber tonlich exaktes Zitat des Beginns der *Guten Nacht*, also auch hier wieder der oben vermutete Textimpuls zur musikalischen Übernahme:



Dieses Zitat breitet sich in Varianten und zweimal den Schubertschen Fremdtön f" voranstehend über die ganze Komposition aus (T. 3f., 6f., 17) und leitet zudem als Krebs der ersten vier Töne der Originalgestalt beide Teile des Liedes ein:



Ist das Lied auf diese eindeutige Weise vom Grundtenor der *Winterreise*, dem Fremdsein, der Entfremdung semantisch infiziert, so nimmt es gleichzeitig und noch umfassender ein weiteres Lied in sich auf, das als musiksprachlich-inhaltlicher Hintergrund die Stoßrichtung des Selbstmord-Liedes kontrapunktierend aufhellt. Es ist dies das, wie die *Gute Nacht* ursprünglich in d-Moll stehende Schubertlied *Der Tod und das Mädchen*, das Eisler auf eine ganz bestimmte, aussagekräftige Weise verarbeitet und in seine Komposition integriert.

Wie schon angedeutet, werden beide Teile von *Über den Selbstmord* mit dem Eingangsmotiv der *Guten Nacht* eröffnet, dieses aber krebsgängig gebracht. Salopp könnte man sagen: Es hat sich um 180 Grad gedreht, es behauptet jetzt das Gegenteil. Den gleichen Kniff wendet Eisler beim Pavanenrhythmus des anderen Schubertliedes an. Dieser Rhythmus leitet dort die Komposition ein, gibt die Intonation an und kehrt nach der (todes-)angsterfüllten Strophe des Mädchens (gegen deren Ende er bereits im Klavier durchscheint) mit der Antwort des Todes wieder, um schließlich – nach Dur gewendet – das Lied zu beenden. Auch hier dreht Eisler das Geschehen um 180 Grad, behauptet das Gegenteil und macht dies zum rhythmischen Grundimpuls seiner Komposition:



Auf dieser rhythmischen Basisinformation bezieht sich Eisler aber ausschließlich auf die Strophe des Mädchens, ein Bezug, der in seiner Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt und sich ohne große Erläuterungen durch den Notentext vermittelt:

rüh-re mich nicht an, und rüh-re mich nicht an.

die-art Elends werfen die Menschen in ei-nem Au-genblick ihr un-er-träg-li-ches Le-ben fort.

6, (Das Mädchen)  
Vor-ü-ber, ach, vor-ü-ber! geh, wil-der Kao-chen.

cresc.

Über dem umgedrehten Todesrhythmus wird die abtaktige Achtel-Begleitung aus der Strophe des Mädchens in die Singstimme transferiert. Gleichfalls im nächsten Notenbeispiel, dem Ende des ersten Teils von *Über den Selbstmord*, wo selbst das *Gute-Nacht-Zitat* in diesen Beziehungsrahmen integriert ist:

6  
Selbst die Stun-den zwischen Nacht und Morgen und die gan-ze Win-ter-zeit da-zu,

16  
rüh-re mich nicht an, und rüh-re mich nicht an.

cresc.

Indem Eisler also zum einen die resignativen, todessüchtigen Momente umdreht und zum anderen den Brecht-Text musiksprachlich über der Strophe des Mädchens laufen läßt, das mit aller ihr zur Verfügung stehenden Kraft ihr Leben verteidigt, schreibt er seiner Komposition einen weiteren inhaltlichen Kontrapunkt ein. Ist schon das mehrmalige musikalische Exponieren der Zeile „Das ist gefährlich“ eine deutliche Absage an den Gedanken der Selbstvernichtung, der zumal zur Zeit der Entstehung des Liedes ein wohl auch Eisler keineswegs fremder war, so wird auf der Folie des Schubertliedes der Komposition ein (Über)Lebenswille eingeschrieben, der die Schluß-Explosion, mit der die Menschen ihr Leben „fort“-werfen,<sup>15</sup> als Möglichkeit ausscheidet und ihr – das ist die durch den komplexen Verweis auf die beiden Schubertlieder gefestigte Dialektik der Eisler-Komposition – mit aller Kraft widerspricht.

Gleichwohl reflektiert Eislers *Über den Selbstmord* natürlich sein Thema: Das vereinzelte, vereinsamte Individuum, das sich im existentiellen Widerspruch zur Gesellschaft sieht, diesen Widerspruch auf sich selbst zurückwirft, ihn mit sich selbst austrägt, als unerträglich empfindet. Der subjektiv erfahrene Widerspruch führt es an die Grenze der eigenen Existenz. *Über den Selbstmord* reflektiert dieses Thema im doppelten Verweis: Als Endpunkt der Geschichte des auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen – den Tod. Und als Ausgangspunkt – den Beginn der widerspruchsvollen Auseinandersetzung, der (Winter)Reise in die Ausweglosigkeit. Dieser zweite Verweis führt uns zurück zu den *Säckeschmeißern*, denn ihr Textestieg „Ach, mich zieht's nach einem fernen Lande“ nimmt ebenfalls den zu Beginn der *Guten Nacht* formulierten Grundimpuls der *Winterreise* auf. Neben der textlichen Korrespondenz wird auch musiksprachlich auf das schließende Teilmotiv der ersten Phrase Bezug genommen:



Allerdings deuten schon die Umkehrung der Bewegungsrichtung und die diastematische Erweiterung zum Ganzton, die dem Dur-Teil der *Guten Nacht* und somit der Traumsphäre entnommen scheint, auf eine von der Vorlage geschiedene Inhaltlichkeit. Tatsächlich scheint ja in den *Säckeschmeißern* der (Aus)Wandernde zu Beginn von dem Bild einer besseren Welt geleitet, das sich indes sehr schnell als ein trügerisches herausstellt. Er merkt, daß er nicht fremd ist, sondern fremdgesteuert. Während Schuberts Wanderer aus seiner individuellen Befindlichkeit und natürlich seinem subjektiven Aufbegehren gegen die herrschende gesellschaftliche Kälte seine (letzte) Kraft saugt, schlüpft das erzählende Subjekt der *Säckeschmeißer* zunächst in die Rolle des euphorisch daherkommenden Reiseleiters, der später dann seinen Dienst nicht etwa quittiert, um frustriert auszusteigen, sondern um seine Dienstherren zu liquidieren: Sie gemeinsam mit allen anderen, denen neben der Ausbeutung der Natur auch ihre eigene bewußt wird, den Säcken hinterherzuschmeißen. Diese radikale Konsequenz – „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“, sagt Brechts Johanna –, die die Ballade offen fordert und keineswegs nur suggeriert, ist ihr musiksprachlich von Anbeginn eingeschrieben, freilich auf eine eigentümliche Weise.

So wird schon dem munteren Reiseleiter seine Rolle gegen den Strich gebürstet. Diese Irritationen gehen von den montierten Bruchstücken der *Erstarrung* aus. Paradigmatisch die musiksprachliche Enklave, die den gleichzeitig ablaufenden Text „Drum wird, so will es das Weltgewissen, die halbe Ernte ins Wasser geschmissen“ kontrapunktiert, ja unterminiert: Unter dem Weltgewissen rumort der an diesem Abstraktum, an diesem Unfaßbaren scheiternde Mensch, das scheinbar sich selbst überlassene und an sich selbst verzweifelnde Subjekt. Allgemeiner formuliert: Über die Schubertsche *Erstarrung* dringen in die *Säckeschmeißer* Chiffren des leidenden einzelnen, dem die gesellschaftliche Kälte, das Weltgewissen das Herz gefrieren läßt. Diese Chiffren werden von Eisler nicht als prädeterminierte, musiksprachlich-inhaltliche Konstanten behandelt. Wie die Ballade mit Text und Musik argumentativ voranschreitet, wird auch der Konflikt des einzelnen mit dem Gegebenen in einen neuen, bei Schubert nicht verhandelten Aggregatzustand überführt. Der innerlich aufgewühlte Mensch wird aus seiner äußeren Erstarrung, seiner Handlungsunfähigkeit gelöst, und die angestauten Emotionen – denen auch Schuberts Wanderer freien Lauf läßt, die ihm aber im individuellen Aufbegehren sofort verpuffen („gefrieren“) – zeigen sich als kollektiv gebündelte Wirkung.

Insofern sind die *Säckeschmeißer* u. a. als produktive, zeitgemäße Kritik an der, unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Metternichschen Restauration entstandenen Vorlage zu lesen. Freilich gilt es in einer Zeit, in der die Klassegegensätze sich nicht allein verschärfen, sondern vor allem die unterdrückte Klasse sich ihrer bewußt wird und auf deren Überwindung drängt, um so mehr, den an den gesellschaftlichen Verhältnissen Zerbrechenden aus seiner Vereinzelung zu lösen, den passiv auf sich selbst Zurückgenommenen von seiner Erstarrung, die ihm in letzter Konsequenz einzig sein eigenes Leben entzieht, frei zu machen und zu aktivieren. Doch wird den Partikeln der Erstarrung, die Eisler montagefähig macht und als Chiffren des lädierten Menschen in seine Ballade einkomponiert, durch die Gesamtkonzeption der *Säckeschmeißer* keineswegs widersprochen, die Schubertsche (Einzel)Erfahrung nicht zurückgewiesen oder revidiert. Sie wird vielmehr kritisch aufgehoben in einer neuen, kollektiven Kraft, die die des einzelnen bündelt und zur Aktivierung führt, um schließlich als Lösungsangebot an den Hörer entlassen zu werden.

Indes: Während bei Schubert der Wanderer mehr und mehr den Boden unter den Füßen, d. h. seine Identität verliert und die gesellschaftliche Entfremdung sich zur Selbstentfremdung verschärft, zielen Eislers *Säckeschmeißer* genaugenommen auf etwas diesem Konflikt Vorgeordneten: Identitäts-Bildung. Erst wenn die Arbeiterklasse sich ihrer selbst bewußt zum Subjekt der Geschichte wird, werden diese Chiffren eines Vergangenen, aber auch einer Musik, die durch die Gewalt ihres Schmerzes das Subjekt aus der Verzweiflung zu retten sucht, zur Musik einer Zeit, die sich eben bildet.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Dies ist die im Anschluß an Kurt Weill (*Dreigroschenoper*) von Eisler bevorzugte Standardbesetzung seiner Grammophon-Partituren. Bisweilen wird auch auf ein Saxophon oder das Banjo verzichtet oder diese Grundkombination mit Klarinetten, Flöten, Kontrabaß u. a. angereichert. Die Partitur der *Säckeschmeißer* liegt im übrigen gedruckt vor in: *Hanns Eisler, Lieder und Kantaten*, Bd V, Leipzig 1961, S. 68–75.

<sup>2</sup> Die entscheidenden Umformulierungen dieses grafted Refrains im Überblick:

a) Es wird sofort in Tempo II eingestiegen, das Accelerando der Takte 22–26 entfällt. Gleichwohl ist dieser „gestrichene“ Teil weiterhin präsent im Text, der seine ehemals skandierten 4 Zeilen auf die 2. und 4. kürzt: „*Das hat'n Sinn, mein Junge / Das wird ein Winter, mein Junge.*“ Zwar ist durch das Eliminieren der Zeilen 1 und 3 auch der Reim verschwunden, aber auf deren propagandistische Aussage konnte man sich ja – wie spätestens der Marschteil klarstellt – eh keinen machen. Die verbliebenen Zeilen werden jetzt gesungen, das Skandieren ist auf das neu hinzugekommene und jeweils vorangestellte „*Siebst du*“ ausgelagert.

b) Die in Achteln geführte Ensemblebegleitung knüpft an die Takte 27–32 an, besonders deutlich auch in den nur geringfügig modifizierten Sechzehntelläufen des Altsaxophons. Indes wird nicht die starke Binnenakzentuierung dieser Takte herübergenommen, sondern ein konstantes Forte produziert. Auch auf der harmonischen Ebene ist der taktweise Wechsel von s<sup>b</sup> und t durch einen von phrygischer V(7<sup>9</sup>) und I. Stufe ersetzt.

c) Melodisch erfährt das auf die Takte 27–30 rekurrierende Zweitaktmodell des Gesangs vor allem im jeweiligen zweiten Takt eine bedeutsame Umgestaltung, indem die abwärts geführte kleine Terz nun umgekehrt wird. Diese, auf den ersten Blick unscheinbare Änderung der Bewegungsrichtung ist inhaltlich von höchster Relevanz: Als Umkehrung nicht nur des Intervalls, sondern auch des damit Gesagten bekräftigt sie den kurz zuvor im Marschteil erfolgten Positionswechsel des Sängers. Das Gegenteil des vormals euphorisch Verkündeten ist richtig: Nicht die Arbeitslosen müssen auswandern, um Arbeit zu finden, sondern damit sie arbeiten und leben können, müssen die Arbeitgeber, die Ausbeuter verschwinden.

<sup>3</sup> Dies hat Manfred Grabs – ausgehend von Eislers Musik zur *Maßnahme* (1930) – überzeugend nachgewiesen (vgl. M. Grabs, *Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik Hanns Eislers*, in: *Hanns Eisler heute, Berichte – Probleme – Beobachtungen*, hrsg. v. d. Akademie der Künste der DDR, Berlin 1974, S. 118).



Falle eine negative ff-Explosion) in einem stark dissonierenden Vierklang den Hochtönen des Liedes ges“, der als Überterzung des Gesangs es“ und – stellvertretend für die Singstimme – als um eine Oktav zu hoch herausgeschriener Mitten-Ton gelesen werden kann. Zugleich und querständig dazu erklingt im Basisrhythmus des Liedes sein tiefster Ton G, dem das Klavier als Ausklang im vierfachen Piano eine zweite, diesmal originale Übernahme des „Das ist gefährlich“-Motivs folgen läßt. Auf dieser Grundlage, die es freilich zu ergänzen gilt, ist *Über den Selbstmord* durchaus und sinnvoll interpretierbar. Wolfgang Hufschmidt hat eine solche Interpretation vorgelegt (vgl. W. Hufschmidt, a.a.O., S. 214–227). Meine im vorliegenden Aufsatz getätigten Ausführungen verstehen sich als Ergänzung des dort Gesagten, ohne es noch einmal duplizieren zu wollen. Angestrebt wird von mir – wie ausgeführt – eher das Offenlegen tieferer Bedeutungsschichten, z. T. auch im Sinne einer Motivationsanalyse.

<sup>15</sup> Und die auch musiksprachlich aus dem Lied ‚herausfällt‘: Fortissimo, dissonanter Akkord, Überterzung im Klavier als (durchaus an Schubert gemahnende) sentimentale Geste.