»...ich kann mir gar nicht vorstellen etwas Schöneres«
Das Exilschaffen Hanns Eislers

Thomas Phleps

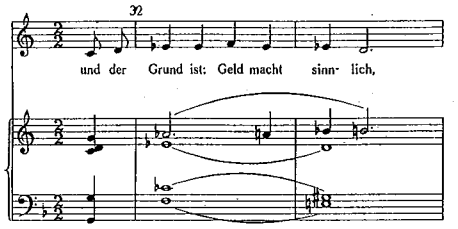
Die Eckdaten

März 1933, Österreich: Eisler hält sich seit 23. Februar auf Einladung Anton Weberns in Wien auf. Anlaß ist ein am 19. März von Webern dirigiertes Arbeiter-Sinfonie-Konzert, das unter dem Titel *Das Lied vom Kampf* Kompositionen aus Brecht/Eislers *Maßnahme* und *Mutter* zur Aufführung bringt.[1] Von Freunden informiert, daß die Gestapo nach ihm fahnde, gar ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt sei[2], entschließt er sich, nicht nach Berlin zurückzukehren.
März 1948, USA: Seit 1947 wird Eisler durch den ›Ausschuß zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeit‹ (HCUA) verhört. Solidaritätsadressen von Charlie Chaplin, Thomas Mann, Pablo Picasso, Albert Einstein u. v. a., ein unter dem Vorsitz von Aaron Copland, Leonard Bernstein und Roger Sessions gegründetes ›Committee for Justice for Hanns Eisler‹, mehrere Solidaritätskonzerte (u. a. unter der Schirmherrschaft von Igor Strawinsky und Ernst Toch) können nicht verhindern, daß die Einwanderungsbehörde am 6. Februar 1948 die »freiwillige« Ausreise Eislers verfügt.[3] Am 26. März verläßt der als »Karl Marx des Kommunismus auf musikalischem Gebiet« Apostrophierte[4] durchaus unfreiwillig sein Exilland, in dem er zehn Jahre gelebt hat.
Über die 15 Jahre zwischen diesen beiden Daten ist – nicht nur, was die facts betrifft – bislang vieles und z. T. ausgezeichnet Recherchiertes publiziert worden.[5] Im folgenden seien daher, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, lediglich einige Knotenpunkte des Eislerschen Exilschaffens herausgegriffen, nicht ohne zuvor die Frage: Wovon lebte der Mensch Eisler in jenen Jahren? kurz, aber unvollständig zu beantworten: zumeist von der Komposition bzw. dem Supervising von Filmmusik. Zumal in den ersten Exiljahren gibt diese abhängige Be-

schäftigung, die Eisler betreibt, um sein Brot zu verdienen, des öfteren Anlaß, in Briefen an den Freund Bert Brecht seinem Ärger Luft zu verschaffen: Die eine »Filmsache ist in Ordnung aber dumm und langweilig«, die andere »politisch ›anständig‹ aber leider doch ein Dreck«. Alles in allem »ein Jammer«, er habe »noch nie so bedauert kein Geld zu haben. Am liebsten würde ich den ganzen Dreck den Saububen vor die Füße hauen«. Indes lebt Eisler nicht nur von Missetat allein: Er synchronisiert den »fabelhaften Zuider-See« von Joris Ivens, gegen den »›Potemkin‹ ein schwächliches, rechtsreformistisches ja fast schon kleinbürgerliches Machwerk« sei, schreibt die Musik zu »Le grand jeu: sehr großer Erfolg. Große Presse! ›Kunst‹«.[6]

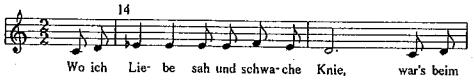
»Im Frühjahr treffen wir uns zu einer anständigen Arbeit, nach der ich äußerst begierig bin.«[7]

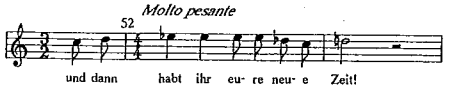
Von Februar bis Anfang April 1934 ist Eisler bei Brecht in Skovbostrand (Dänemark): »Aus dem Radio kommt eine Hitler-Rede. Eisler und Brecht schütteln immerfort die Köpfe und schauen sich an. Sie lachen viel. Brecht lacht Tränen. Eisler läuft hin und her. Aber beide hören scharf zu: sie arbeiten an ›Rundköpfe und Spitzköpfe‹. Ein anderer Titel ist ›Reich und reich gesellt sich gern‹. (...) Vor dem Horst-Wessel-Lied wird abgedreht. Auf das Radio zeigend, sagt Brecht dann den Untertitel für die ›Rundköpfe und Spitzköpfe‹: ›Ein Greuelmärchen‹!«[8] Das auf eine 1931 begonnene Brechtsche Bearbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* zurückgehende Stück handelt über den manipulativen Einsatz von Sprache durch die Nazis, über die »unerhörte Verführungskraft« (Brecht) faschistischer Phraseologie. Deren virtuoser Demontage an die Seite gestellt wird allerdings der durchaus zu problematisierende Ansatz, mit diesem »Greuelmärchen« Rassenhaß und -verfolgung als kapitalistischen Trick zu entlarven: Am Ende tafeln die reichen Tschuchen (= ›Arier‹) und Tschichen (= Juden) zusammen, während die armen, die sich zum Bund der »Sichel« (dem kommunistisch orientierten antifaschistischen Widerstand) zusammengeschlossen hatten, an den Galgen baumeln.
Eisler komponiert zu dieser Parabel über den weichen Repressionsapparat der Nazis im Laufe des Jahres 1934 einige seiner besten und weit über den akuten Anlaß aktuellen Songs: *Die Ballade vom Wasserrad,* das *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes*, das kaum bekannte, gestisch exzeptionelle *Vielleicht-Lied* und das *Lied von der Tünche*, von der propagandistischen »Vernebelungstechnik« (Brecht) also, mit der der »Anstreicher« Iberin=Hitler die »Risse im Gemäuer« der Klassengegensätze zuschmiert. Während Eisler hier in den textfreien Partien sich selbst zitiert – und zwar das Allegro assai, den zweiten Satz seiner 1932 entstandenen *Kleinen Sinfonie op. 29,* dem dort die Instrumentalversion vom *Lob der dritten Sache* (= Kommunismus) aus Brecht/Eislers *Mutter* folgt[9] –, wird im *Lied der Kupplerin* Wagners berühmter Tristaneinstieg an zwei Stellen in die Begleitung implantiert: dreimal hintereinander, lediglich oktavversetzt unter der Textstelle »Wo ich Liebe sah und schwache Knie, war's beim Anblick von Marie (Geld also, T. P.). Und das ist sehr bemerkenswert.« – Und kurz vor Liedende:



Lied der Kupplerin T. 31_4–33

Doch was ist der Grund, daß Eisler in diesem »ordinär« überschriebenen Kuppellied eine der heiligen Kühe der neueren Musikgeschichte schlachtet und – gewissermaßen zur Spielmarke entwertet – für den Zahlungsverkehr freigibt? An Brecht, dem das Lied zunächst nicht gefällt, schreibt Eisler, auf diese Stellen hinweisend: »man soll die Meister immer dort ehren wo es notwendig ist«[10]. Welche »Ehren« er Richard Wagner zuteil werden läßt, führt er in seinem 1935 verfaßten – und noch heute lesenswerten – Aufsatz *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*[11] näher aus. Hier konzediert er »bei oberflächlicher Betrachtung schon« eine Übereinstimmung der Welt Wagners mit der Nazi-Ideologie, deren »Kern« sich in der Lösung aller

Probleme, »die in seinen Dramen gestellt werden«, durch Erlösung manifestiere: »Diese im tiefsten Sinn reaktionäre Geisteshaltung ist der der Faschisten, die die ›Erlösung‹ durch den ›Helden‹ (Führer) anstelle der Lösungen durch den Klassenkampf zu propagieren verpflichtet sind, verwandt.« Im Prinzip sei der – in der Tat flächendekkende – Einsatz von Musik im Faschismus vom Modell Wagner abgezogen, denn »was beim Anhören von Musik wünschenswert erscheint, ist ein Rauschzustand, ein kritikloses, niedergeschmettertes, verzückt-passives Entgegennehmen – ein Zustand, der in der faschistischen Politik so dringend gebraucht wird«.
Insofern ist für Eisler das zitierte Tristanvorspiel nicht nur aufgrund seiner »revolutionären Materialbehandlung« eine Scharnierstelle zur neuen Musik, sondern zugleich und gerade durch die allgemeine, hypnotisierende Wirkung der »Wagnerschen Opiummusik«, die über die technischen Qualitäten transportiert wird, der Prototyp musikalischer Vernebelungstechnik im Faschismus – »und der Grund ist: Geld macht sinnlich«. Melodisch-rhythmisch wird diese Zitatstelle in der Schlußzeile vom *Lied von der Tünche* referiert, wo von der »neuen Zeit« die Rede ist. Dieser wohl ›ver-führerischste‹ Kampfbegriff der Nazis dient, so Eisler, dem »fruchtbarsten Volksbetrug« einer Substituierung des Klassenkampfes durch einen Zustand, »in dem der Arme duldet, daß der Reiche reich ist, und der Reiche duldet, daß der Arme arm ist, und zwar jeder nach seinen Fähigkeiten und ohne daß sie einander neidisch sind«[12]:

Lied der Kupplerin T. 13_4ff.



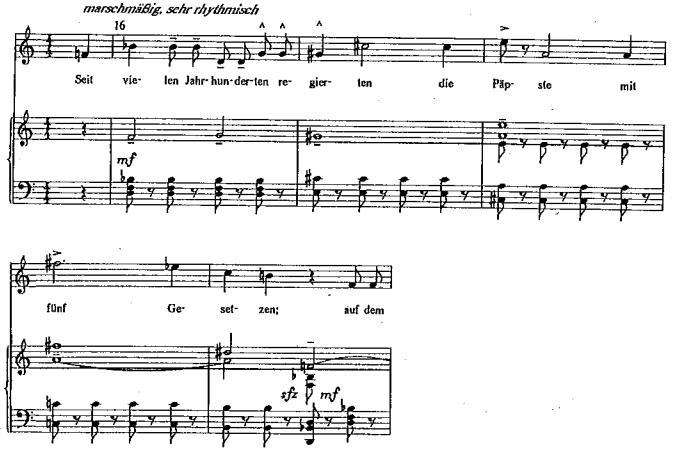
Lied von der Tünche T. 51_4

Ein weiterer Einsatz dieser exponierten Melodieformel findet sich im *Lied eines Freudenmädchens* (T. 12f.). Der zugeordnete Text mag zunächst überraschen: »Gottseidank geht alles schnell vorüber.« Indes scheinen Brecht/Eisler noch 1934 durchaus die offizielle Überzeugung der KP zu teilen, daß der »braune Spuk« (Brecht) in Deutschland ein baldiges Ende finde.

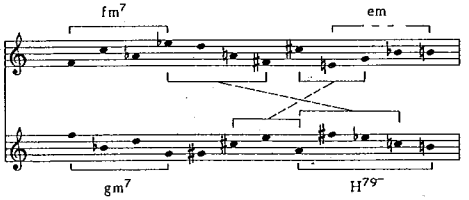
»»Drei Jahre Buchenwald kostete mich das Konzert im Herbst 1937‹, sagte er mir scherzhaft. ›Aber gut waren die Stücke doch.‹«[13]

Seit Februar zum wiederholten Male bei Brecht in Skovbostrand, komponiert Eisler von Mitte Mai bis Ende Juni 1937 neun Kammerkantaten. Erstaunlicherweise stammen die Textvorlagen zu sieben dieser Kantaten nicht von seinem Freund und bevorzugten Textlieferanten, sondern sind Ignazio Silones Romanen *Fontamara* (1933) und *Brot und Wein* (1936) entnommen. Die Romane erzählen von der sozialen, schier ausweglosen Lage der abruzzesischen Cafoni, der Kleinbauern, Landarbeiter und Tagelöhner im faschistischen Italien, und von kommunistischen Revolutionären, die in der Illegalität den antifaschistischen Widerstand zu organisieren versuchen. Eisler wählt Romanabschnitte aus, die er in den ihm eigentümlichen Prozeduren des »Entgipsens«[14] vom begrenzten Hintergrund der Romanhandlung löst und zu eigenständigen, in sich abgerundeten Vorlagen ordnet und ergänzt.
Die *Kantaten für Gesang und vier Instrumente*, zumeist zwei Klarinetten, Bratsche und Cello, sprechen eine andere Musiksprache als die Songs der *Rundköpfe*. Hier überwiegt das Rezitativisch-Berichtende. Die für Eislers Kampflied- und Songstil typischen »zündenden Melodien« fehlen, überhaupt wird mit gesanglichen Partien äußerst sparsam verfahren. Dieser extreme Ausdruck von Eislers Mißtrauen gegenüber gesteigertem musikalischem Ausdruck und seinen unkontrollierbaren Wirkungen, vorzugsweise die Erzeugung anarchischer Erregungs- und Betäubungszustände, ist dodekaphonisch organisiert. Seit einiger Zeit schon setzt Eisler neues Vertrauen in diese Kompositionstechnik. Allerdings vermag die Dodekaphonie die ihr zugedachte »große Rolle in der Zukunft«[15] nur zu spielen, wenn es gelingt, sie nicht allein genreübergreifend, sondern auch »für das Leben und die Köpfe der breiten Masse brauchbar zu

machen, sonst erweisen sich die glitzerndsten Legierungen als altes Eisen«.[16]

Beide Forderungen an eine moderne, d. h. neue soziale Musik implizieren für Eisler in der konkreten kompositorischen Arbeit ein Zurückfahren avancierter und komplexer musikalischer Strukturen. Melodisch hält er an der qualitativen Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz fest, experimentiert vor allem im vokalen Bereich mit den Möglichkeiten dodekaphonischer Verfahrensweisen für eine »neuartige Konsonanzbehandlung«[17]. Harmonisch verleiht er bestimmten Akkordverbindungen, die von der Eigentümlichkeit der jeweils zugrundeliegenden Reihe geprägt sind, eine gewisse Dauer und Stabilität. Diese sukzessiv-chromatische Kompositionsweise[18] sucht durch pseudotonikale Anklänge und eine traditionelle, nicht selten terzgeschichtete Akkordbildung die Konditionierung der Hörer auf tonikale Musik und die damit einhergehenden »automatisierten Assoziationen«[19] aufzubrechen. In der kurzen Marscheinblendung der *Römischen Kantate*, in der vom angsterfüllten, »unerträglichen« Leben im vom Faschismus »verpesteten« Rom berichtet wird, sind beide Aspekte gleichsam paradigmatisch umgesetzt:

Römische Kantate T. 15$_4$ ff.

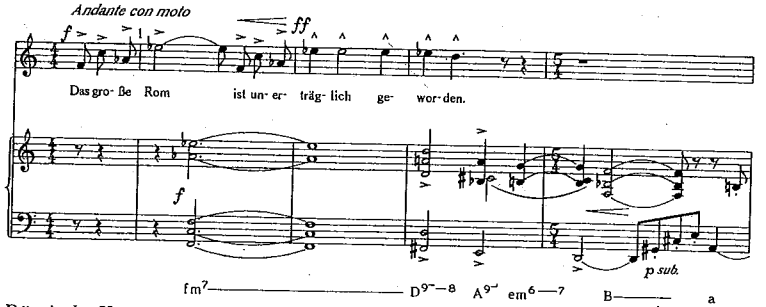
Der Eindruck tonaler Geschlossenheit wird hier zusätzlich dadurch vermittelt, daß die Begleitung sich auf die Kopplung des Reihenausschnitts beschränkt, der gleichzeitig die Melodie strukturiert. Die Reihe selbst bildet also nicht allein den Ausgangspunkt der Komposition, sondern wird für die Hörer zum deutlich wahrnehm- und nachvollziehbaren Grundgerüst. Eislers Ansatz, das avancierte Material gleichsam so unauffällig wie möglich an die Hörer zu entlassen, führt ihn hart an die Grenze der Konventionalität: melodisch durch den konditionierenden Einsatz der Reihe als ›Reihenmelodie‹, harmonisch durch eine Reihendisposition, deren Grundmodifikationen, gestützt auf den Verzicht von Transpositionen, eine gemeinsame harmonische Struktur entwerfen. So auch in der *Römischen Kantate*:



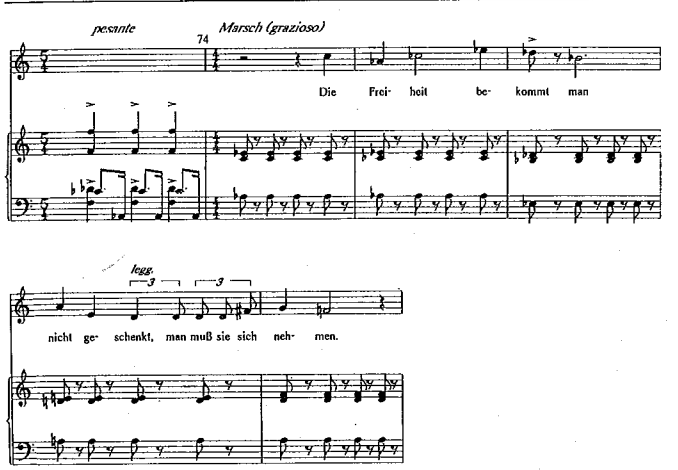
Römische Kantate O + U

Neben diesen beiden fundamentalen Ebenen durchzieht ein dichtes Netz leicht faßlicher struktureller Beziehungen die Kantaten. Im Falle der *Römischen* stichwortartig:

- Der exponierte Einsatz einzelner Intervalle, die im Verlauf eine semantische Wertigkeit erlangen. So treten in der Begleitung Tritonusklänge immer dann auf, wenn vom Töten, von der Vernichtung die Rede ist, und zusätzlich am Kantatenschluß, durch die Wiederholung eines bereits erklungenen Reihentons besonders hervorgehoben.
- Der zunächst unscheinbare und kurze Einsatz rhythmischer Begleitfiguren bestimmter Instrumente, die erst im Verlauf ihre inhaltliche Stoßrichtung bekanntgeben. So der Viertelabgang der Bratschen unter »Streitfälle zwischen Arbeitern und Arbeitgebern« (T. 39 ff.), der ab T. 150, ›nachdrücklich‹ zu Halben augmentiert, den eindeutigen Kommentar zu »Hunderte werden verhaftet. Keiner kennt den Grund« liefert.

– Die Kopplung exponierter Intervalle mit rhythmisch klar konturierten Figuren, die auch in instrumentaler Version ihre einmal plakatierte Textaussage weiterträgt. So die Motivformel des Kantateneinstiegs, die z. T. variiert, aber immer deutlich wahrnehmbar mehr als ein dutzendmal wiederkehrt. Hier wird der musikalische Innenwert der beiden aufsteigenden leeren Quinten nachträglich harmonisch gebunden, um als Signal die pseudotonikalen Akkordfortschreitungen anzustoßen:

Römische Kantate T. 1 ff.

Mit Hilfe dieser kompositorischen Maßnahmen gelingt es Eisler nicht allein, musiksprachlich-inhaltliche Erinnerungsmarken zu setzen und einzulösen, sondern auch für die jeweilige Komposition ein ›Einverständnis‹ der Hörer mit seiner Musik trotz ihrer atonikalen, funktionslosen Faktur zu erzielen.[20] Die (seltenen) Attraktionspunkte in den Kantaten liefern zumeist kurze, kampfmusikalische Marscheinblendungen. Auch sie können den ungeübten Hörern den Einstieg in die Musik erleichtern, vor allem aber sollen sie als musikalischer Ausdruck einer bestimmten gesellschaftlichen Haltung diesen Hörern auch inhaltlich die Richtung weisen. Die aparteste dieser Marscheinblendungen findet sich in *Man lebt von einem Tage zu dem andern*. In ihrer graziösen Leichtigkeit scheint sie selbst dem Klassenkampf entrückt, wenn dieser nicht, durch die drei Pesanteschläge sprechrhythmisch symbolisiert, voranstände:



Man lebt von einem Tag ... T. 73_3 ff.

Die Gedanken dieser *Kantate im Exil* kreisen um den Begriff »vorläufig«, der – in drei Takten hintereinander auf jeweils drei Achteln e″ gebracht (T. 14–16) – die zweite semantische Schicht der drei Pesante-Schläge bildet und von der ebenfalls dreimaligen ›dialektischen‹ Anweisung »Zeit lassen« kontrapunktiert wird. Diese Vorläufigkeit hat freilich nichts mehr mit dem Endphase-Optimismus der ersten Exiljahre gemein. Im Jahr 1937 wird das Hoffen für den Exilanten zum schwierigen Handwerk. Nicht nur ist mit einem schnellen Ende der Naziherrschaft nicht mehr zu rechnen und werden die Kriegsvorbereitungen Deutschlands immer offensichtlicher, auch sind die praktisch realisierten Volksfrontexperimente auf Regierungsebene bereits gescheitert (Frankreich) oder gehen infolge der faschistischen Intervention ihrem Ende zu (Spanien) und verläuft der Versuch einer geeinten deutschen Volksfront als Parteienstreit im Sande. Der Ausnahmezustand wird zur Normalität, das Exil zum Dauerzustand: »So vergeht die Zeit«, heißt es in der *Kantate im Exil*. Und kurz zuvor, im April, vertont Eisler in den *Zwei Elegien* Brechts lyrisch-testamentarisch ins Präteritum verlegte Version: »So verging meine Zeit, die auf Erden mir gegeben war.«
Doch auch andere Vorkommnisse werfen ihre Schatten. Im August

1936 läßt Stalin in einem ersten Schauprozeß einen Teil des alten bolschewistischen Führungsstabes als trotzkistische (= faschistische) Verräter und Spione öffentlich aburteilen und hinrichten; im Januar 1937 folgt ein zweiter, der diese »Säuberung« von Oppositionellen fortführt, die dem Machtanspruch des selbsternannten Demiurgen gefährlich werden könnten. Parallel dazu beginnt die verdeckte Liquidierung Tausender Sowjetbürger und -exilanten.

Einer der ersten, der zu diesen »jüngsten russischen Ereignissen« Stellung nimmt, ist Ignazio Silone. In einem offenen *Brief nach Moskau*[21] an die Exilzeitschrift *Das Wort*, der dort nie, aber allerorten – den Anfang macht die Basler *Arbeiter-Zeitung* am 24.9.1936 – publiziert wird, zieht Silone Parallelen zwischen dem »juristischen Kretinismus« in faschistischen Ländern und der Sowjetunion. Seinen Protest gegen die »Niederschlächterei der Oppositionellen« formuliert er indes nicht aus politischer Solidarität mit den alten Bolschewisten, der Protest stelle »vielmehr einen notwendigen Akt antifascistischer Folgerichtigkeit dar«. Würde er angesichts dieses »Kollektivmordes« ganzer politischer Strömungen schweigen, so hätte er »nicht mehr den Mut, eine einzige Zeile gegen die fascistischen Diktaturen zu schreiben«. Kurz: Silone weigert sich, »ein Fascist zu werden, und wenn es auch ein roter Fascist wäre«, und verbietet dem *Wort*, daß sein Name genannt wird, »nicht einmal als der eines gelegentlichen Mitarbeiters«.

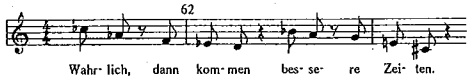
Vom *Wort* wird die Replik auf Silones Vorwurf des »roten Fascismus« Ernst Bloch aufgetragen, der seine stalinistische Visitenkarte in Form einer Rechtfertigung der Moskauer Prozesse allerdings erst in der *Neuen Weltbühne* vom 4.3.1937 einreichen kann.[22] Blochs Erwiderung auf Silones *Brief* darf nicht erscheinen, da er – so Bredel, einer der *Wort*-Herausgeber – »zuviel zitiert, das ist hier nicht tragbar«.[23]

Dem nachgeborenen Betrachter öffnet sich eine seltsam untergründige Szenerie, die – verwirrend verworren in ihren künstlerischen wie politischen Ansprüchen und Zusammenhängen (= Verstrickungen), auch zwischenmenschlichen Beziehungen – allein zu verzeichnen, kaum aber erklärbar ist. Einige Fakten:

- Nach parteioffizieller Version[24] wird Silone, immerhin mit 21 Jahren Teilnehmer am Gründungskongreß der KPI, 1931 aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen. Tatsächlich jedoch bricht er, inzwischen Mitglied des ZK der KPI und organisatorischer Leiter der antifaschistischen Untergrundbewegung, Ende der zwanziger Jahre mit der Partei, nachdem er sich auf einer außerordentlichen Sitzung des Exekutivkomitees der Komintern in Moskau, dem Aufgalopp zur Liquidierung Trotzkis, Sinowjews u. v. a., geweigert hat, ein an das Politbüro der sowjetischen KP gerichtetes Schreiben Trotzkis zu verurteilen, das außer Stalin und seinen Vertrauten keiner der Delegierten zu Gesicht bekommt.[25] Silone emigriert 1930 in die Schweiz und schließt sich später den italienischen Sozialisten an. 1933 erscheint sein erster, überaus erfolgreicher Roman *Fontamara*, für Trotzki »ein bemerkenswertes Buch«, das »jeden Revolutionär« dazu verpflichte, sich für seine »Verbreitung einzusetzen«.[26]
- Die Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* erscheint erstmals einen Monat vor Beginn des ersten Schauprozesses. Als Herausgeberteam zeichnen Willi Bredel, Lion Feuchtwanger und Brecht. Gleichfalls kurz vor Prozeßbeginn kommt Silones zweiter Roman *Brot und Wein* heraus. Im *Wort* soll Ernst Ottwalt den in der UdSSR wegen seiner politischen Implikationen ungünstig aufgenommenen Roman rezensieren, d. h. attackieren. Da Brecht jede Polemik gegen Silone entschieden ablehnt[27], wird der Frontalangriff durch einen im *Wort* geführten Briefwechsel Ottwalt–Silone ersetzt, den Silones offener *Brief nach Moskau* unterbindet.
- Spätestens Mitte 1937, als Eisler an den *Kammerkantaten* arbeitet und Brecht seinem Sohn Steff eine Ausgabe von Silones *Brot und Wein* zum Geburtstag schenkt[28], ist ihnen bekannt, daß die Verhaftungswelle in Moskau rollt und in ihrem Sog auch zahlreiche Freunde und ehemalige Arbeitskollegen von der Bildfläche verschwinden. *War da ein Schrei des Entsetzens, als es zum erstenmal berichtet wurde, daß die Freunde langsam geschlachtet wurden?* – Brecht bittet im Juni 1937 Mitherausgeber Feuchtwanger, dessen Drähte in die Schaltzentrale der sowjetischen Führung bekannt sind, »sich beim Sekretariat Stalins nach der Neher zu erkundigen«. Der nach Moskau emigrierten Schauspielerin Carola Neher traut er die Rolle der trotzkistischen Gestapo-Agentin wohl doch nicht zu und formuliert vorsichtig: »Bei den sehr berechtigten Aktionen, die man den Goebbelsschen Organisationen in der UdSSR entgegensetzt, kann natürlich auch einmal ein Fehlgriff passieren.« Noch

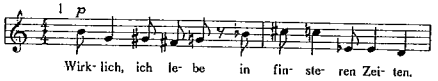
vorsichtiger wird er hinsichtlich des eigenen Wohlergehens: Feuchtwanger solle seine Bitte nach Erkundigung »ganz vertraulich behandel(n), da ich weder ein Mißtrauen gegen die Praxis der Union säen noch irgendwelchen Leuten Gelegenheit geben will, solches zu behaupten«[29] –: *Solch ein schlechter Ruf ist schnell erworben und dann ist man eben oben dann verhaßt.*

- Seit Oktober 1937 ist Eisler in Prag. Am 3. Dezember 1937 werden anläßlich eines Konzertes der musikalischen Avantgarde in Prag fünf seiner Kantaten uraufgeführt, deren antifaschistische Stoßrichtung sie deutlich von den übrigen dargebotenen Werken tschechischer Komponisten, die sich jeglicher politischen Aussage enthalten, abhebt. Wie sich später erst herausstellt (und das dem Abschnitt voranstehende Zitat unter Beweis stellt), wird es zumindest für einen Menschen, dessen Name auf den Konzertankündigungen zu lesen ist, zu einem lebensgefährdenden Konzert. Ein Name allerdings fehlt auf den Ankündigungen: Obgleich drei der uraufgeführten Kantaten auf Silones Texten basieren, ist lediglich Brecht als Autor benannt.[30] Ein Versehen? Noch in der zehnbändigen Eisler-Ausgabe *Lieder und Kantaten* der fünfziger Jahre taucht der Name nicht auf, ja sind zwei der Silone-Kantaten dem Freunde Brecht zugeschrieben.[31] Jetzt wohl eher Vergeßlichkeit, Eislers laxer Umgang mit den Datierungen in diesen Bänden ist schließlich bekannt. Indes ist bereits auf den Autographen der Kantaten, selbst auf den Abschriften Silones Name gestrichen oder ausradiert.[32] Man mag das als Distanzierung vom Renegaten Silone werten[33], auf jeden Fall ist es eine Unterschlagung. *Er ist oben nicht gut angeschrieben, damit ist er für mich abgetan* –: Einem *Renegaten* legt Silone in *Brot und Wein* die Worte in den Mund: »Der gegenwärtigen Inquisition wird eine rote Inquisition folgen, der gegenwärtigen Zensur eine rote Zensur, den gegenwärtigen Deportationen die roten Deportationen, deren Lieblingsopfer die dissidenten Revolutionäre sein werden.«[34] Das ist vor Beginn der großen ›Tschistka‹ geschrieben.
- Die Konzertkritik der Prager Veranstaltung, ganz auf Eislers Kantaten abgestellt, schreibt Ernst Bloch.[35] Er findet große, schöne und treffende Worte für Eislers »neues Melos« und kann, da die Konzertankündigungen die tatsächliche Quellenlage verschweigen, den »sozialistischen Text der Kantaten« lobend erwähnen, ohne selbst durch die Nennung einer Unperson bei den Auftraggebern seiner journalistischen Brotarbeit in Ungnade zu fallen, indem er den ein Jahr zuvor persönlich schriftlich (wenn auch nicht öffentlich) Erlegten wiederbelebt. Zur gleichen Zeit entstehen mit Eisler in einer »längeren Symbiose« (Bloch) zwei Aufsätze, die das affirmativ-restaurative Traditionsverständnis der kulturpolitischen KP-Linie und die damit einhergehende Denunziation der Moderne, letztlich die Ein- und Anpassung künstlerischer Produktion in die Strategien des Parteiapparates via der dekretierten Zauberformel ›sozialistischer Realismus‹ kritisch beleuchten.[36] Bloch habe, berichtet er rückblickend, in dieser Zeit »einen der lebendigsten, geistreichsten und präzisest formulierenden Männer kennengelernt, ganz und gar herausragend (...) auch in Selbstkritik, auch in Kritik der Partei«.[37] Die beiden Aufsätze wirbeln in Moskau eine Menge Staub auf. Man wittert Verrat an der kommunistischen Bewegung. Vom *Wort* wird die Replik auf diese »Bloch-Eisler-Kampagne«, die »nicht aus dem hohlen Bauch entsprungen« sei[38], Georg Lukács aufgetragen, der ... –: Aber das hatten wir bereits in der Konstellation Silone–Bloch.[39]

Man mag nach der Addition dieser Fakten zu dem Schluß gelangen, daß innerhalb dieses fortwährenden Meinungsversteckspiels um die politisch-künstlerische Linientreue, in dem vor allem die total Verschreckten in Moskau um ihr Leben schreiben, auch Eisler einem gewissen Grad an Opportunismus nicht standgehalten und den Renegaten Silone aus seinen Werken exstirpiert hat: *Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit konnten selber nicht freundlich sein!* An seiner antifaschistischen Grundhaltung jedenfalls hat Eisler lebenslang und bruchlos festgehalten. »Wahrlich, wir leben in schweren Zeiten«, eine Zeile, die Eisler in der Kantate *Die den Mund aufhatten* zweimal den montierten Textvorlagen Silones hinzufügt, bildet das Eislersche Ostinato, die inhaltliche Folie seiner Exilproduktion. 1937 wird die Zeile am Kantatenschluß noch – hoffnungsvoll das Ende der Barbarei antizipierend – umformuliert:

Die den Mund aufhatten T. 61_3ff.

»Der abgerissene Strick kann wieder geknotet werden
Er hält wieder, aber
Er ist zerrissen.«[40]

Seit 1938 in New York, sieht Eisler sich von Mitte April bis September 1939 gezwungen, in das asylfreundliche Mexiko auszuweichen. Die US-Behörden, denen Eisler schon länger als »gefährlicher Kommunist«[41] ein Dorn im Auge ist, verweigern die Aufenthaltsgenehmigung. Es droht die Deportation. Ab Ende August, seine Gastvorlesungen am Konservatorium von Mexico-City sind beendet und er wartet auf die Visaerteilung, vertont Eisler in schneller Folge fünf Brecht-Texte – die ersten seit über zwei Jahren.[42] Alle kreisen um den Komplex Flucht/Exil. In diese nachdenklich-zurückgezogene, gleichsam private Situation bricht »die furchtbare Nachricht«. So steht es in Teil I von Brechts Svendborger Gedicht *An die Nachgeborenen*, das Eisler am 2.9.1939, einen Tag nach dem Beginn des II. Weltkriegs, seiner *Elegie 1939* zugrunde legt. »Wie ein Motto«[43] gesungen werden soll das einleitende »Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten«, das er auch musikalisch seiner Silone-Kantate *Die den Mund aufhatten* entlehnt. Doch während die mottoartige Formel dort optimistisch umformuliert wird, beschließt sie in der Elegie mit ihrem zweiten Auftreten textgleich und notengetreu das Lied:



Elegie 1939 T. 1 f.

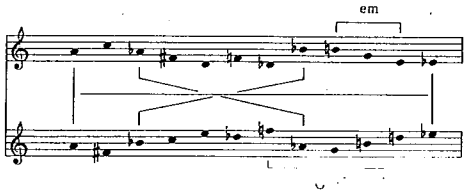
Die entscheidende motivische Instanz der *Elegie* ist das tradierte Trauermotiv des Kleinsekundfalls, der bereits die zugrundeliegende Zwölftonreihe dominiert. Jedoch vermitteln melodische Palindrombildungen in den ersten Strophen – die Reihen kehren im Rücklauf die fallenden Sekunden um –, daß sich hier kein In-Trauer-Versinken artikuliert, vielmehr ein Trauern gleichsam mit zusammengebissenen Zähnen. Bezeichnenderweise streicht Eisler in der letzten Strophe Brechts »Auch ohne Gewalt auskommen« und »widerspricht« musiksprachlich den »weisen« Ratschlägen, die für ein Augen-zu-und-Durch, ein Leben ohne Leid und Zuversicht plädieren. Eisler will sich nicht »aus dem Streit der Welt halten«: Unterschreiten (a) des strukturellen Liedtieftons (b); er kann nicht »seine kurze Zeit ohne Angst verbringen«: Überschreiten (fis″) des Hochtons (f″) und – nur hier – Transposition der Krebsumkehrung.[44] Beides soll, beispielhaft für Eislers dialektische Textbehandlung, »mit freundlichem Ausdruck« vorgetragen werden, mit einer unsentimental-erzählenden Grundhaltung – keinesfalls aber entspannt.

Und die Spannungen verschärfen sich. Mit dem faschistischen Überfall auf Polen korrespondiert ein zweites, historisch einschneidendes Ereignis, markiert durch das Datum des 23.8.1939, an dem der fatale deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt unterzeichnet wird und die kommunistische Bewegung ihr antifaschistisches Engagement auf Kommando einstellt. Eisler, inzwischen mit einem für zwei Monate gültigen Besuchervisum zurück in New York, lehnt den Pakt entschieden ab. Auch wenn eine kritische Auseinandersetzung mit dem stalinistischen Terror weiterhin keinen Eingang in die künstlerische Werkstatt des Exilanten findet, so wird sie jetzt in den Diskussionen der Exilkommunisten um so vorbehaltloser geführt: »Ich erinnere mich, als wir nach dem Pakt zusammenkamen, Kisch, Hanns Eisler usw. Eisler war damals sehr antikommunistisch, sah keinen Unterschied zwischen Stalin und Hitler.«[45] Die Quittung dieser Mißachtung der Parteiräson erhält der »Bolschewik ohne Parteibuch«[46] prompt. Er wird die nächsten Jahre von allen linientreuen Genossen weisungsgemäß gemieden.[47]

Doch Eisler hält an seinem Generalthema, dem Antifaschismus, fest. Er ist nicht gewillt, »Afterkunst« zu schreiben, Musik, die wider besseres Wissen nichts zur »Verbesserung der Welt« beiträgt.[48] Im Spannungsfeld dieser gewissermaßen potenzierten finsteren Zeiten entstehen zwei Lieder der Selbstverständigung. *Shakespeares Sonett Nr. 66*, Anfang November in der Originalsprache vertont, spiegelt den desolaten Zustand wider, den der Hitler-Stalin-Pakt auslöst: »purest faith unhappily forsworn«. Das Bündnis der ›guten Sache‹ mit dem Aggressor denunziert auch die Kunst: »art made tonguetied by authority« und treibt den Exilanten, auf sich selbst und seine Musik zurückgeworfen, in verbitterte Resignation: »tired with all these, for restful death I cry«[49]. Der kurz zuvor komponierte *Spruch 1939* hingegen betont das kämpferische Moment, das Eisler durch zwei Kleinstrevisionen der Brechtschen Vorlage präzisiert:

Brecht	Eisler
In den finsteren Zeiten Wird da auch gesungen werden? Da wird auch gesungen werden. Von den finsteren Zeiten.	In den finsteren Zeiten. wird da noch gesungen werden? Ja! Da wird gesungen werden von den finsteren Zeiten, da wird gesungen werden von den finstern Zeiten.

Eislers Substitution des ersten »auch« durch »noch« verschärft die Frage nach einem Unter-Anderem zu einem Überhaupt-Noch, des zweiten »auch« durch »Ja!« unterstreicht die ungebrochen antifaschistische Haltung: Jetzt erst recht![50] Zur gestischen Intensivierung dieser kämpferischen Aussage wird das Nachfolgende bestätigend wiederholt. Die musiksprachlichen Kanäle, die sich zur Semantik dieser Liedkomposition verbinden, werden aus Quellen gespeist, die allesamt der im Exil entwickelten personalen Musiksprache des Komponisten entspringen und sich hier auf engstem Raum zu einem kleinen Kompendium seiner dodekaphonischen Verfahrensweisen und musiksprachlichen Bedeutungsträger verdichten. Auch im *Spruch 1939* legt die Reihendisposition die melodisch-harmonischen Rahmenbedingungen fest:

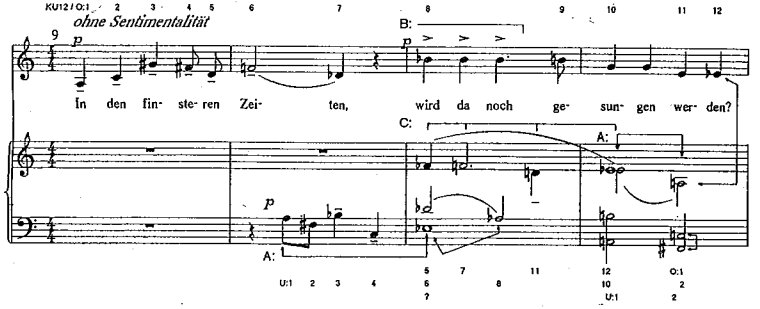


Spruch 1939 O + U

Beide melodischen Linien des Liedes sind durch das Rahmenintervall a-es (Reihenton 1 + 12) strukturiert, in deren Tritonusspannung sich der Zwischenton b schiebt. Diese Konstellation wird zu Beginn des Klaviervorspiels mottoartig vorgestellt und ist in der späteren melodischen Realisation über den Hochton es″ – »Ja!« – als Wendemarke rückläufig konzipiert:

Takt: 9 11 13 — a – b′ – es′ (Zeile 1/2)
15 17 — es″ – b – (Zeile 3/4 – 5/6)
20 22 — b′ – a

Plastisch durchgeführt wird die eben angesprochene Eislersche Verfahrensweise der Vernetzung bedeutungstragender Tonsymbole im ersten Gesangsteil (T. 9–12):



Spruch 1939 T. 9–12

Der Tritonus (**A**) dient zwar auch als formale Klammer der Melodielinie, inhaltlich übergreifend aber wird sein musikalischer Innenwert der (lebens)bedrohlichen Spannung zugeordnet (cf. *Römische Kantate*). Diese Spannung beherrscht nahezu flächendeckend die zweite Melodiephrase, eine exponierte Stellung, die der Einsatz der reihenfreien ganzen Note es in T. 11_1 (anstelle des 9. Reihentons: g) unterstreicht.

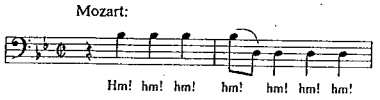
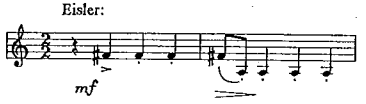
Das repetierte b′ (**B**) ist abgezogen von der aus der jazzigen Tanzmusik der zwanziger Jahre geläufigen Anapäst-Figur, die bei Eisler häufig – und nicht zuletzt aufgrund der identischen rhythmischen Struktur – als Symbolträger des Begriffs Klassenkampf fungiert.[51] Das Tonsignet kann gewissermaßen als flankierende Maßnahme eine inhaltliche Entwicklung antizipieren – wie hier das »Ja!« der dritten Zeile –, kann aber auch die eigentliche Aussage bestimmen. So folgt der letzten Textzeile, begleitet mit einem gegen den Taktstrich gebürsteten, korrumpierten Volkslied im 3/4-Takt, erneut die repetierende Anapäst-Figur. Vom Klavier in weiter Lage vierstimmig und fortissimo akzentuiert, präzisiert sie, was und wovon in den finsteren Zeiten ge-

sungen werden muß. Erst nach dieser Klarstellung löst sich die konsequent dissonante Harmonik des Liedes in die beiden traditionellen Klänge, die die Reihendisposition bereitstellt: zunächst der Septnonenakkord auf G (T. 24f.) und, nachdem auch die Anapäst-Motivik kurzzeitig aus der Repetition in die klangliche Schärfe gezogen wird, zum Schluß der Halt auf dem Grundakkord der parallelen Molltonart (em^7). Ein versöhnlich-optimistischer Ausklang, dem allerdings das in tiefer Lage und vierfachem forte nachgeschlagene Dis keinen Glauben schenkt.

Die BACH-Motivformel (**C**) ist hier als unscheinbarer Kontrapunkt einkomponiert, profiliert sich aber in dem folgenden kurzen Klavierzwischenspiel (T. 13/14) zum polyphon verarbeiteten Hauptmotiv. Mit der musikalisch-inhaltlichen Funktion, den intendierten Gestus der Trauer und überhaupt eine elegische Grundhaltung zu erzielen[52], spielt sie im gesamten Exilschaffen Eislers eine große Rolle. Bereits in den 1936 in London geschriebenen Chorvariationen *Gegen den Krieg*, die Eisler übrigens am 22. 12. 1941, also kurz nach Kriegseintritt der USA, überarbeitet, und in der *Deutschen Sinfonie* erfährt die konventionelle Symbolebene des von diesem Motiv repräsentierten Trauergestus eine semantische Eingrenzung. Es wird klassenmäßig der konkreten Trauerarbeit um die Niederlage und die Opfer der Arbeiterklasse im Kampf gegen Unterdrückung und Faschismus zugeordnet. Im 2. Satz der *Deutschen Sinfonie*, dem wohl bedeutendsten wie unbekanntesten musikalischen Dokument des antifaschistischen Widerstands, basiert der Passacaglia-Baß substantiell und, indem er aus dem dodekaphonischen Netz fällt, ostentativ auf dem BACH-Motiv. Dieser ebenfalls 1936 fertiggestellte vokalsinfonische Satz nach Brechts *An die Kämpfer in den Konzentrationslagern* fordert das »Weiterkämpfen« auch in der Bedrängnis ein, das »Beharren« auf dem »unaufhaltsamen, gemeinsamen« antifaschistischen Kampf.

Daß der *Spruch 1939*, wenn auch gegen Ende leicht variiert, die Reihe dieses Sinfoniesatzes wiederaufnimmt, läßt auf inhaltliche Berührungspunkte schließen, die weit über das tatsächlich Hörbare hinausreichen. Als akribischer Ortungsdetektiv könnte man noch weitergehen und im *Spruch 1939* den in die Materialdisposition ›zurückgenommenen‹ Verweis lokalisieren, daß aus dem ›Chor der Antifaschisten‹, die sich auch nach Kriegsbeginn und Pakt das Singen nicht verbieten lassen, die stalinistischen Kommunisten ausgestiegen sind. Denn außer in der ersten Gesangsreihe, die die Frage nach der Chance des Singens (= Kämpfens) in den finsteren Zeiten stellt, fehlt in allen weiteren Reihen, über die die Bestätigung läuft, daß der antifaschistische Kampf weitergeht, jeweils konsequent ein Reihenton. Selbst die *Deutsche Sinfonie* akkumuliert dieselbe Geschichte, indem ihr 6. Satz, die Anfang Dezember 1939 abgeschlossene *Etüde für Orchester*, exakt die Grundreihe von *An die Kämpfer in den Konzentrationslagern* übernimmt und musiksprachlich-inhaltlich prominente Momente der ersten zwei Sinfoniesätze zu einem wortlosen Kommentar verknüpft. Die dialektische Verbindung von Klage und Anklage, Trauer und Hoffnung – im 1. Satz in das simultane Erklingen des Trauermarsches *Unsterbliche Opfer* und der *Internationalen* geführt, im 2. durch eine an Bachschen Verfahrensweisen orientierte Darstellung von Trauer und Schmerz objektiviert – meldet Einspruch an auch gegen den stalinistischen Bruderkuß mit Nazi-Deutschland. Im Konnex des Sinfoniegefüges, das erst Ende der fünfziger Jahre seine endgültige Gestalt erhält, bleibt diese inhaltliche Perspektive eines musiksprachlich verdeckten, gleichsam defensiven Aufbegehrens gegen die weisungsgebundene Denunziation des antifaschistischen (Klassen-)Kampfes indes ausgeblendet.[53]

Zwei Tage nach Fertigstellung der *Etüde* reflektiert Eisler über den *Zweck der Musik*. Die Übersetzung des lateinischen Spruchs, den dieses Lied vertont, enthüllt ein letztes Mal produktiv den verzweifelt-desolaten Zustand des vom Kriegsbeginn Verschreckten und nach dem Hitler-Stalin-Pakt zum Renegaten Abgemusterten: »Warum fügst du zur traurigen Arbeit so viele Gesänge? Damit sie das elende Geschick und die täglichen Arbeiten erleichtern.« Offener geht das Verschweigen des eigenen psychischen Drucks anscheinend nicht. Jedenfalls bleiben danach die Gesänge zur traurigen Arbeit für die nächsten anderthalb Jahre aus. Sein Brot verdient Eisler in erster Linie mit den täglichen Arbeiten für das Film-Music-Project. Dieses *Intermezzo*, wie Eisler später beziehungsreich den 6. Satz der *Deutschen Sinfonie* überschreibt, beendet ein weiteres folgenschweres Ereignis: der faschistische Überfall auf die Sowjetunion am 22. 6. 1941. Eisler, zum Sommerurlaub in Woodbury/Connecticut, reagiert sofort. In das gerade komponierte *Woodbury-*

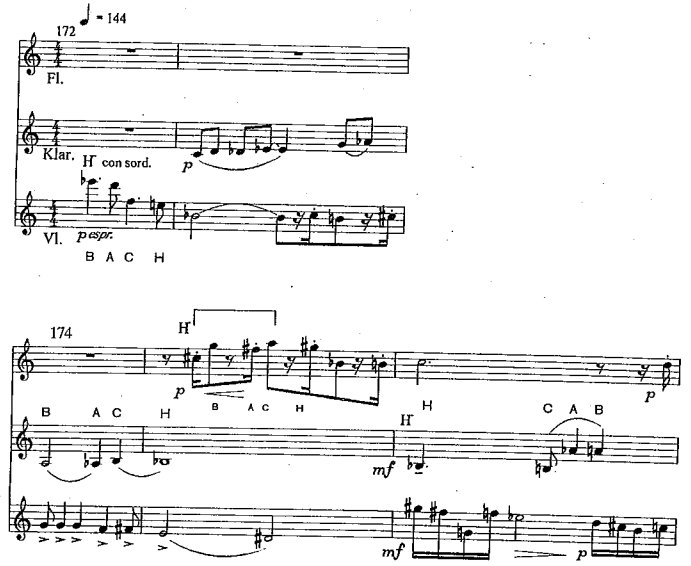
Liederbüchlein, ein Freizeitspaß für die örtliche Mädchenschule, fügt er *Zwei Sprüche für Lou* ein, die zu dieser fast kabarettistischen Sammlung von Belanglosigkeiten querstehen. Der zweite *Spruch* ist, wie Eisler anmerkt, »geschrieben nach einer Zeitungsmeldung, die nicht gut war«. Sein Text reflektiert über das symbolische Bild des Regens neben der neuen, verschärften Kriegslage auch die vergeblichen Bemühungen des Komponisten, seine (politischen) »Freunde« von der Vernachlässigung des antifaschistischen Kampfes abzuhalten: »Da sagten die Leute: Schlechtes Wetter geht vorüber und setzten sich im Regen nieder. Da sagte ich: Freunde, laßt uns weiter wandern und setzte mich nieder im Regen zu den andern. Nun sitzen im Regen wir hier, im endlosen Regen.« Wie in diesem dreistimmigen A-cappella-Chor der übermäßige Dreiklang als Ziel- und Endpunkt jeder musikalischen Phrase – bildlich gesprochen – das Faß der kompositorisch eingreifenden Enthaltsamkeit zum Überlaufen bringt, so wird in den zur gleichen Zeit entstandenen *Variationen für Klavier* die musiksprachliche Auseinandersetzung mit der schlechten Nachricht vom Nazi-Überfall über ein Mozart-Zitat in Gang gesetzt.[54] Den Themenkopf der *Variationen* bildet eine Variante des Papageno-Motivs aus dem Quintett des 1. Akts der *Zauberflöte*:

Zauberflöte

Klaviervariationen (Anfang)

Papageno, als Lügner ertappt, hat an dieser Stelle ein Schloß vor dem Mund und kann nicht sprechen. Dieses Bild des zum Schweigen, zur (musikalischen) Sprachlosigkeit Verurteilten wird zum semantisch infizierten Ausgangsimpuls der *Variationen*. Neben dem Sprachverlust, dem die zahlreichen Klassenkampf-Signets im Mittelteil der Themenexposition die Richtung weisen, ›verarbeitet‹ der Komponist im Anschluß an die elf Variationen einen weiteren Verlust: Der erste von ungewöhnlicherweise drei Finalsätzen ist überschrieben mit *Trauermarsch (für Grete)*, und als Fußnote notiert Eisler: »Gestorben auf der Flucht an Tuberkulose«. Grete ist Brechts langjährige Mitarbeiterin Margarete Steffin, die am 4.6.1941 auf dem Weg ins neue Exil USA in Moskau gestorben ist.

Und noch eine dritte Komposition hält die psychisch brisanten Folgen der neuen Kriegssituation, die in die »quälende Langeweile eines Emigranten, der zwölf Stunden nur sich betrachten kann«[55], einfällt, unmißverständlich fest: Eislers im allgemeinen Urteil bedeutendstes, für ihn selbst sein »bestes Kammermusikwerk«[56], die *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*. Das Quintett entsteht im Rahmen des Film-Music-Projects, und Eisler zieht zu dieser Erprobung experimenteller Kompositionstechniken für den Film kaum zufällig den von Joris Ivens 1928/1929 gedrehten Stummfilm *Regen* heran, denn dessen kurze Regen-Sequenzen sind bereits als Symbol für Trauer gefilmt. Nachträglich wird die Partitur dieser angewandten Musik durch Streichung filmtechnischer Eintragungen und Änderung der Satznumerierung und -überschriften, also substantiell unverändert zum Kammermusikwerk umformuliert[57] und als op. 70 dem hochverehrten Lehrer Schönberg zum 70. Geburtstag gewidmet. Tatsächlich wird es zu diesem Anlaß am 13.9.1944 in Schönbergs Haus aufgeführt, und der alte »Tyrann« (Brecht) wird nicht allein den Rekurs auf seine *Pierrot*-Besetzung und die im einleitenden *Anagramm* von der Violine zitierten Anfangsbuchstaben seines Namens zu schätzen gewußt haben.[58]

Indes transportiert diese Filmmusikpartitur eine inhaltliche Dimension, die die wann auch immer ins Auge gefaßte Hommage à Schönberg zunächst ins Abseits drängt. Gehen wir 20 Jahre zurück, denn die Besetzung und Zwölftonreihe der *Regen*musik, selbst die zu Beginn eingeschriebene A-S-Initiale entnimmt Eisler seiner 1924 entstandenen Komposition *Venus Palmström*, die über einen Text Christian Morgensterns läuft: »Palmström wünscht sich manchmal aufzulösen, wie ein Salz in einem Glase Wasser, so nach Sonnenuntergang besonders. Möchte ruhen so bis Sonnenaufgang und dann wieder aus dem Wasser steigen: Venus Palmström Anadyomene!« Dieser Wunsch, vorübergehend der »quälenden« Realität zu entfliehen, den Druck

und die Trauerarbeit nicht aushalten zu müssen, dürfte auch den Kompositionsprozeß der *Regen*musik nicht unwesentlich beeinflußt haben. Zumindest indem diese Fluchtgedanken in dem Flüchtling die produktive Kraft freisetzen, sich die Trauerarbeit musiksprachlich von der Seele zu schreiben.

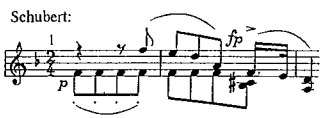
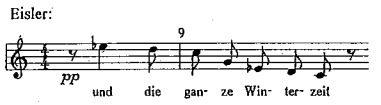
In der Filmmusikpartitur, die am 18.11.1941 – die Deutschen belagern inzwischen seit einem Monat Moskau – abgeschlossen wird, notiert Eisler zur späteren *Nr. 7 (Sonatina):* »oder die Kunst sich auch im Regen ›anständig‹ zu betragen«.[59] Dieser unter den zahlreichen, für die Synchronisation wichtigen Tempo- und Dauerangaben aus dem funktionalen Rahmen fallende Verweis auf ein Aussageniveau, das die synchron laufende Filmsequenz von durch den Regen fahrenden Straßenbahnen und Autos in keiner Weise vermittelt, findet sich in den Noten bestätigt. Gleich zu Beginn der Nr. 7 umrahmen BACH-Motive in Klarinette und Violine ein deutliches Zitat der *Internationalen*, von der Flöte, den Quarteinstieg zum Tritonus schärfend, vorgetragen:

14 Arten . . . T. 172 ff. (nur Fl, Klar + Vl)

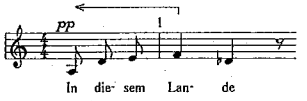
Die in diesen Chiffren formulierte Dialektik von Trauer und Zuversicht unterfüttert der Satzverlauf mit Reminiszensen an die *Deutsche Sinfonie*, die von der Übernahme musiksprachlich-inhaltlicher Parameter (Aspekten etwa der Gesangsstimme oder des Passacaglia-Basses aus dem 2. Satz) bis zum notengetreuen Zitat (z. B. des ersten Flöteneinsatzes der *Etüde* T. 4 f., in der Violine, T. 193 f.) reichen. Aber die semantische Wertigkeit dieser recht deutlichen Verweise reagiert nicht mehr auf die neue Situation. Die Erinnerungsmarken werden retrospektiv in die Satzstruktur eingelassen, und so markiert die *Regenmusik* Eislers letzten, gleichsam hartnäckigen Versuch, die »Anatomie der Trauer, der Melancholie« musiksprachlich zu sezieren. Gleichzeitig sind diese »vierzehn Arten, mit Anstand traurig zu sein«[60], seine letzte dodekaphone Komposition. Durch den Überfall auf die Sowjetunion ist für Eisler mit seiner Vergangenheit als vermeintlicher Dissident auch die »große Zukunft« dieser Technik bewältigt.

> »... als ich aus dem ersten Weltkrieg zurückkam, 1919, hätte ich ein Gedicht wie zum Beispiel ›An eine Stadt‹ nie komponieren können, weil mir der Patriotismus zum Halse heraushing. Es mußte die Schärfe der Emigration kommen, und das Zurückblicken, die Kunst der Erinnerung.«[61]

Im April 1942 übersiedelt Eisler in die Nähe von Hollywood. Recht bald zählt er zur Creme der Kulturemigration und avanciert zum erfolgreichen und geschätzten Hollywood-Komponisten, der zumeist für anspruchsvolle Sachen mit originellem Touch unter Vertrag genommen wird. Finanziell besteht für ihn kein Grund zu klagen, und außerdem: die ›brechtlose‹ Zeit ist vorbei. Man trifft sich wieder zum Diskutieren und Schachspielen, beginnt gemeinsame Arbeiten, die nun auch spezifisch US-amerikanische Problemkreise einbeziehen.[62] Vor allem aber katalysieren sie sich gegenseitig zu einer gesteigerten Produktivität. Innerhalb von anderthalb Jahren komponiert Eisler, neben der Brotarbeit, das *Hollywooder Liederbuch*, eine Sammlung von rund 50 Liedern, deren Textvorlagen er »spontan, partisanenhaft« aus dem »Literaturwald« herausgreift.[63] Darunter selbstverständlich eine Menge Brecht, aber auch ›Klassiker‹ wie Goethe, Hölderlin,

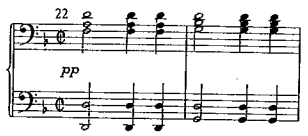
Eichendorff, die er mittels Fragmentarisierung »vom Gips befreit«.[64] Auch die neue Musiksprache, nach dem Verzicht auf dodekaphone Organisation leichter und entspannter im Ton, rekurriert auf die alten Meister, gelesen freilich durch Eislers »Brille der Erfahrungen« und »geschichtlichen Entwicklungen«.[65] Auf dieses Zurückblicken verweisen einige der Lieder im Titel (etwa *Erinnerung an Eichendorff und Schumann*) oder in Anmerkungen auf den Autographen (etwa *An eine Stadt:* »Franz Schubert gewidmet«), andere wiederum ›benutzen‹ die musikalischen Klassiker, ohne dies eigens zu vermerken.

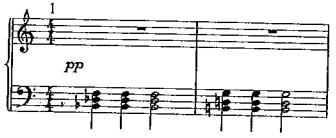
Nun sind im Schaffen Eislers konkrete Bezüge auf die musikalische Tradition durchaus kein exilspezifisches Novum. Auch zu Zeiten der Weimarer Republik transplantiert er vorgefundenes Material über montagemäßige Prozeduren in seine kampfmusikalisch orientierten Balladen. Vor allem das in Schuberts *Winterreise* artikulierte konfliktuöse Verhältnis zwischen Individuum und (Klassen-)Gesellschaft wird für Eisler nicht erst in dem Moment thematisch und kompositorisch relevant, wo er sich in der Extremsituation des Exils dem Fremdsein ausgesetzt sieht.[66] Aber dieses inhaltlich motivierte ›Benutzen‹ der von Schubert unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Metternichschen Restauration ausgebildeten musiksprachlichen Chiffren des aus der Gesellschaft fallenden, verzweifelnden Menschen schreibt sich fort. Wie in Schuberts lyrisch-musikalischer »Anatomie der Melancholie« das für Eislers Bezugnahmen zunächst konstitutive 4. Lied *Erstarrung*, das das innere Aufgewühltsein des Winterreisenden in einen schier unauflösbaren Widerspruch zur totalen Handlungsunfähigkeit geraten läßt, im folgenden *Lindenbaum* den Verzweifelten an den Rand des extremsten Ausdrucks dieses Widerspruchs, an die Möglichkeit der radikalen Selbstauslöschung führt, so reflektiert Eisler Anfang Juli 1942 auf der Folie zweier Schubertlieder die exilbedingte Verschärfung der gesellschaftlichen Entfremdung zur Selbstentfremdung in einem Lied, das die Selbstvernichtung schon im Titel trägt: *Über den Selbstmord*[67] nimmt die bekannte Eingangsphrase der *Winterreise* auf. »Und die ganze Winterzeit« zitiert notengetreu, lediglich nach c-moll transponiert den Beginn der *Guten Nacht*:

Gute Nacht T. 1 f.

Über den Selbstmord T. 8 f.

Der vermutlich an dieser Textstelle sich entzündende Bezug breitet sich in Varianten und zweimal den Schubertschen Hochton f″ voranstellend über die ganze Komposition aus (T. 3 f., 6 f., 17) und leitet zudem als Krebs der ersten vier Töne der Originalgestalt beide Teile des Liedes ein:

Über den Selbstmord (Melodieeinstieg)

Ist das Lied auf diese eindeutige Weise vom Grundtenor der *Winterreise*, dem Fremdsein, der Entfremdung, semantisch infiziert, so nimmt es gleichzeitig und noch umfassender das wie die *Gute Nacht* ursprünglich in d-moll stehende Schubertlied *Der Tod und das Mädchen* in sich auf, das als musiksprachlich-inhaltlicher Hintergrund die Stoßrichtung des Selbstmord-Liedes kontrapunktierend aufhellt. Das Eingangsmotiv der *Guten Nacht* eröffnet krebsgängig beide Teile von *Über den Selbstmord*, will sagen: Es hat sich inhaltlich um 180 Grad gedreht, behauptet jetzt das Gegenteil. Den gleichen Kniff wendet Eisler beim dem Tod zugeordneten Pavanenrhythmus des anderen Schubertliedes an. Auch hier behauptet Eisler

das Gegenteil und macht dies zum rhythmischen Grundimpuls seines Liedes:

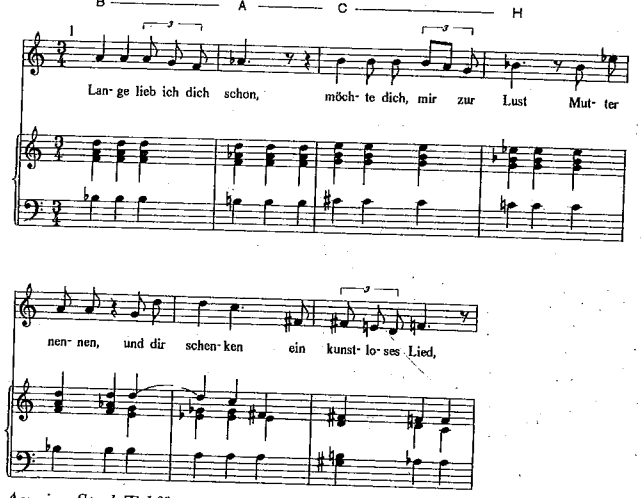
Schubert:

Der Tod und das Mädchen T. 22 f.

Eisler:

Über den Selbstmord T. 1 f.

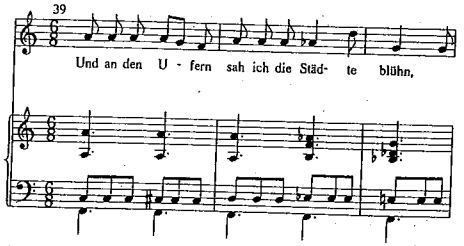
Neben dieser rhythmischen Basisinformation bezieht sich Eisler ausschließlich auf die Strophe des Mädchens, ein melodischer Bezug, der zugleich die Achtel-Begleitung dieser Strophe in die Singstimme transferiert. Indem Eisler hier also zum einen die resignativen, todessüchtigen Momente umdreht und zum anderen den Text musiksprachlich über die Strophe des Mädchens laufen läßt, das mit aller zur Verfügung stehenden Kraft sein Leben verteidigt, schreibt er dem Lied einen weiteren inhaltlichen Kontrapunkt ein. Ist schon das mehrmalige musikalische Exponieren der Zeile »Das ist gefährlich« eine deutliche Absage an den Gedanken der Selbstvernichtung, so wird auf der Folie der Schubertlieder von *Über den Selbstmord* ein (Über)Lebenswille vermittelt, der die Schluß-Explosion, mit der die Menschen ihr »unerträgliches Leben ›fort‹-werfen«[68], als Möglichkeit ausscheiden läßt und ihr – das ist die durch den komplexen Verweis gefestigte Dialektik der Komposition – mit aller Kraft widerspricht.

Anfang Juni 1943 schreibt Eisler einige einfache Lieder für Kurzwellensendungen nach Nazi-Deutschland. Er habe, vermerkt Brecht anerkennend, »sehr schön in sturmesnacht, deutsches miserere und den kälbermarsch vertont«.[69] Anlaß für diese Gelegenheitskompositionen sind mehrere für das »Office of War Information« produzierte Sendungen mit Brecht-Liedern, ein Projekt, an dem eine Reihe weiterer Komponisten beteiligt ist. Weill, Dessau, Stefan Wolpe, Theodor W. Adorno, Eduard Steuermann steuern Lieder bei, z. T. in Mehrfach-Vertonungen. *In Sturmesnacht* beispielsweise, dessen »Die Hitler kommen und gehen, das deutsche Volk bestehet« aus Stalins Tagesbefehl an die Rote Armee vom 23. 2. 1942 zitiert, komponieren neben Eisler auch Adorno und Dessau. Im gleichen Zeitraum, da diese um Brecht versammelte einzigartige Allianz deutscher Exilkomponisten zustande kommt[70], vertont Eisler sechs *Hölderlin-Fragmente*. Darunter *An eine Stadt*, ein exzeptionelles ›Schubertlied‹, das allerdings nicht auf der montierenden Transformation Schubertscher Originalmusik basiert. Formal als Rondo gearbeitet, wechselt sich in diesem Lied ein liedhaft geführter Refrain mit betont gestisch gestalteten Zwischenteilen ab. Der fast liebenswürdige melodische Charme des Refrains stellt musiksprachlich die emotionale Handlungsebene des lyrischen Ichs in den Vordergrund der Wahrnehmung und entbindet gefährdete Begriffe wie »Mutter« oder »Vaterlandsstädte« durch die Positionierung auf leichte Taktteile oder Triolierung von ihrer ideologischen Belastung. Zugleich schiebt die unsentimentale Erinnerung an die alte Heimat auch den vom BACH-Motiv repräsentierten Traueraspekt »kühl, höflich und zärtlich« in die dialektische Konstellation von »Rückerinnerung« und »Vorblick auf die Zukunft«[71] (siehe S. 502 oben).

Erste Ansätze dieses milden, Schärfe vermeidenden Tons finden sich im Mitte April komponierten fünften der *Anakreontischen Fragmente*, das freundlich, aber in Spannung zu den offenen Großseptimklängen des Klaviers anfragt: »Mein arm heimatlich Land, wann werde ich dich wiedersehn?« *An eine Stadt* übernimmt diesen melodischen Impuls in die Beschreibung der »fröhlichen Gassen« der »Vaterstadt«, überführt zugleich die dissonant-atonale Schärfe der Begleitung in eine nur wenig erweiterte B-Dur-Sphäre.[72] Die derart mit Bedeutung aufgeladene musiksprachliche Konstellation von freundlicher Melodie und konsonanter Harmonik dringt auch in das letzte Lied der *Fragmente*, die *Erinnerung*. Durch einen abrupten Stimmungswechsel eingeleitet, fungiert die Konstellation – das melodische Zitat im reinen F-Dur durch einen federnden 6/8-Takt und eine



An eine Stadt T. 1ff.

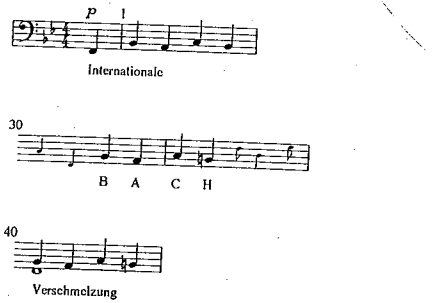
chromatisch aufsteigende Linie der Klaviermittelstimme kontrapunktierend – als Chiffre der Sehnsucht nach der alten Heimat und einem ›neuen‹ Deutschland:

Erinnerung T. 39f.

Zumal mit diesem Hölderlins *Gesang der Deutschen* benutzenden Lied handelt sich Eisler von seiten Brechts den Vorwurf eines »schamlosen Nationalismus«[73] ein. Nicht ohne Grund, gruppieren sich doch die Entstehungsdaten der *Fragmente* um den 7. 6. 1943, den 100. Todestag Hölderlins, der in Nazi-Deutschland unter den Rubriken »Dichter-Führer« und »Tod fürs Vaterland« abgefeiert wird, und zählt der *Gesang der Deutschen* dort zum Meistzitierten, um die nationalistische Ideologie zu nähren. Demgegenüber freilich ist Eislers durch die Brille Hölderlins mit der »Schärfe der Emigration« formulierter Blick auf Deutschland zutiefst geprägt von der Dialektik des vertriebenen Künstlers »in der Stunde der tiefsten Erniedrigung dieses deutschen Volkes: Ich sagte mir, wenn ich zurückkomme, will ich sagen: ›Ihr Scheißkerle! Aber immerhin habe ich für euch was komponiert!‹«[74] Diese Dialektik verdeutlicht das kurz nach der *Erinnerung* geschriebene Lied *Die Heimkehr*, dessen Brecht-Text die Hoffnung auf eine Wiederbegegnung mit der schrecklichen Realität konfrontiert: »Die Vaterstadt, wie find ich sie doch? Folgend den Bombenschwärmen komm ich nach Haus.« Auch musiksprachlich prallt hier die in *An eine Stadt* entwickelte Chiffre der Sehnsucht (in nahezu identischer Klanggestalt) mit einer in die Tiefe stürzenden, die Zerstörung assoziierenden Vorschlagsfigur zusammen.

Ebenfalls Mitte 1943 schreibt Eisler seine *Dritte Sonate für Klavier*, ein in vieler Hinsicht außergewöhnliches Werk. Erstaunlich schon deren eruptiver, fast leidenschaftlicher Ausdruck in den Ecksätzen, ein durchaus Eisler-untypischer Gestus. Noch erstaunlicher das semantische Netzwerk, über das der Komponist die Sonate mit der eigenen kompositorischen Geschichte infiltriert. Diese Rückerinnerung bringt im Mittelsatz zahlreiche Anklänge an Exillieder, im dritten und letzten an Werke der zwanziger Jahre. Vor allem aber der Kopfsatz weist in der Gegenüberstellung von erstem Thema, einer Verschmelzung der beiden Exillieder *Spruch 1939* und *Elegie 1943*[75], und zweitem Thema, einem Spiritualzitat, auf den konkreten Konflikt, den der USA-Exilant Eisler in den nächsten Jahren auszuhalten hat: Welchen Themen stellt er sich?

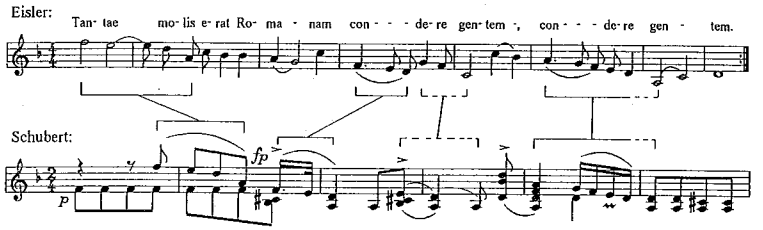
1944/1945 schreibt Eisler vier Filmmusiken, ein paar kleine Zwischenmusiken zu Brechts *Furcht und Elend* und beendet in Zusammenarbeit mit Adorno das Manuskript von *Komposition für den Film*. Ansonsten: Fehlanzeige! 1946 erneut zwei Filmmusiken, daneben zwei, drei Liedchen, Kanons und Klavierfugen. Zumal die Werke in den beiden letzten Genres, alle unter (musik)pädagogischen Aspekten komponiert, führen vor, wie stumpf die »Schärfe der Emigration« geworden ist, seit der Krieg beendet und die Eingemeindung in die

musikalischem Fremdmaterial bezogenen semantischen Chiffren, die bislang der Eislerschen Exilmusik die Richtung gewiesen haben, werden jetzt zur Subebene kunsthandwerklicher Produkte zurückgefahren. Eine der dreistimmigen Klavierfugen – ein Nachtrag vermerkt: »Empfindungen an Goethes Geburtstag« – nimmt sich den Beginn der *Internationalen* zum Thema, das gegen Ende, nach Anklängen an *Unsterbliche Opfer* (T. 16f.), zur BACH-Formel in Originalgestalt umformuliert wird (T. 30f.). Die angestrebte Verschmelzung erfolgt eher beiläufig drei Takte vor Schluß (T. 40):



Fuge B-Dur T. 1, 30f., 40 (Baß-System)

Von der kritischen Konstellation, in die die *Regen*musik diese Chiffren zwingt, spürt man in dieser fast akademischen Vorführung kaum einen Hauch. Gleiches gilt für den Kanon *From the Aeneid*, dessen Text – auf das »mühselige Werk« der »Errichtung« eines ›neuen‹ Deutschlands zielend (aus der bekanntermaßen lediglich ein Wiederaufbau wird) – auf Bruchstücke aus dem Klaviereinstieg der *Guten Nacht* vertont ist (siehe Seite 505 oben).
Hier wird Schubert zitiert, aber der Schubertsche Impuls – immerhin geht dieser 34. Zeile aus Vergils *Aeneis* die Rede vom »erbitterten Schmerz« über den Fall Trojas und von der »Schmach« der Überlebenden voraus, die »viele der Jahre, vom Schicksal gejagt, umher durch alle Gewässer irrten« – nicht aufgenommen, geschweige denn musiksprachlich-inhaltlich realisiert. Von dieser Subebene gehen anscheinend keine Impulse mehr aus. Die kalte Zeit der Nazi-Herrschaft, der



From the Aeneid – Gute Nacht T. 1 ff.

Vertreibung und Zerstörung ist vorbei, die Narben schmerzen nicht mehr.
Für die ersten Verwundungen der neuen Kälte, die unter die Menschen kommt: des kalten Krieges, sorgt die Schwester. In sechs Artikeln bläst Ruth Fischer Ende 1946 zur antikommunistischen Jagd auf ihre Brüder Hanns und Gerhardt, *The Komintern's American Agent*.[76] »In eurer Familie geht es zu wie bei Shakespeare«[77], kommentiert anerkennend Charlie Chaplin, dem Eisler bei der Filmmusik zu *Monsieur Verdoux* freundschaftlich unter die Arme gegriffen hat. Jetzt leiht Chaplin, ungeachtet eigener Repressalien, dem Freund seinen Wagen für die Fahrt zum gefürchteten Verhör vor dem ›Committee on Un-American Activities‹ und greift seinerseits dem aufgrund der in der rechten Presse großaufgemachten Verleumdungskampagne beschäftigungslosen Eisler mit einem Vertrag zur Vertonung seines alten Stummfilms *The Circus* finanziell unter die Arme. Überhaupt ist die Solidarität mit dem rufmordgeschädigten Komponisten unter den Kulturschaffenden groß. Nur wenige ›Freunde‹ wenden sich wie Adorno ab, der aus Angst, in die antikommunistische Hetzjagd hineingezogen, »Märtyrer einer Sache zu werden, die nicht die meine war und nicht die meine ist«[78], von der Mitautorschaft an der im Herbst 1947 erscheinenden amerikanischen Ausgabe von *Komposition für den Film* zurücktritt. Der Kreis schließt sich. Ein zweites Mal wird Eisler gezwungen, ›freiwillig‹ das Land zu verlassen und nie wieder zu betreten: »Es ist eine erstaunliche Zeit gewesen, eine widerspruchsvolle Zeit. Und ich kann mir gar nicht vorstellen etwas Schöneres. Mit all den Schrecken und auch der Kümmerlichkeit und den Schwierigkeiten, die wir hatten – es war fabelhaft.«[79]

Anmerkungen

1 Vgl. Dümling 1985, S. 363 f.
2 Vgl. Eisler-Fischer 1972, S. 70, Eisler 1983, S. 236.
3 Vgl. Schebera 1978, S. 100.
4 Die Replik Eislers auf diese vom HUAC-Hauptbefrager Robert Stripling vorgetragene ›Anschuldigung‹: »Sie schmeicheln mir« (zit. n. Schebera 1978, S. 169).
5 Das Eisler-Handbuch von Manfred Grabs (1984) gibt darüber Auskunft, Späteres findet sich im Literaturverzeichnis.
6 Alle Zitate aus Briefen an Brecht, 1934, zit. n. Klemm 1974, S. 100 ff.
7 Brief Eislers an Brecht, 4. 1. 1934, zit. n. Dümling 1985, S. 372.
8 Ruth Berlau in ›Sinn und Form‹ 1964, S. 327.
9 Dieses Allegro ist übrigens der in Eislers Œuvre wohl am häufigsten verwendete Tonsatz: Als A-Teil der Ouvertüre zu dem Volksstück *Kamrad Kasper* von Paul Schurek kurz vor der *Kleinen Sinfonie* entstanden, findet er Eingang in die 1932 in Moskau geschriebene Musik zu dem Dokumentarfilm *Die Jugend hat das Wort (Pesn o Gerojach)* von Joris Ivens und die aus dieser Filmmusik kompilierte *Suite für Orchester Nr. 4 op. 30,* des weiteren 1935 in die in London produzierte Filmsatire *Abdul the Damned* (Abdul Hamid = Adolf Hitler). Noch 1955 fungiert er als Ouvertüre zur *Puntila*-Musik.
10 Brief aus London an Brecht, 24. 8. 1936, zit. n. Klemm 1974, S. 112.
11 Vgl. Eisler 1973, S. 334–353. Alle nachfolgenden Zitate sind dem Kapitel *Richard Wagner* entnommen (S. 343–346).
12 Eisler 1973, S. 256.
13 Eisler 1982, S. 43. Der hier 1948 von Eisler zitierte Dirigent Karel Ančerl bezieht sich auf ein Konzert am 15. 12. 1937 in Prag, das u. a. fünf Kammerkantaten Eislers zur Uraufführung brachte.
14 Vgl. Eisler 1975, S. 66.
15 Eisler 1973, S. 393.
16 Ebd., S. 402.
17 Ebd., S. 389.
18 Vgl. Csipák 1975, S. 208 u. 343 f.
19 Eisler 1977, S. 71.
20 Vgl. Csipák 1975, S. 196.
21 Alle folgenden Zitate aus Silones *Brief nach Moskau* vom 30. 8. 1936 zit. n. Mytze 1975, S. 37–39.
22 Unter dem Titel *Kritik einer Prozeßkritik, Hypnose, Mescalin und die Wirklichkeit* berichtet Bloch u. a. von »einigen erbärmlichen Subjekten auf der Anklagebank«, zit. nach Bloch 1972, S. 178.
23 Brief Willi Bredels an Wieland Herzfelde vom 4. 1. 1937, zit. n. Pike 1981, S. 288.
24 Dieser Version folgt auch Manfred Grabs im Vorwort seiner Ausgabe der Eislerschen *Kammerkantaten*; vgl. Grabs 1981, S. 9.
25 Vgl. Crossman 1952, S. 97 ff.
26 *Leo Trotzky über Fontamara*; in: Information, Zürich, September 1933, zit. n. Mytze 1975, S. 16.
27 Vgl. Pike 1981, S. 286.
28 Vgl. Brecht 1981 a, S. 341.
29 Brecht 1981 a, S. 326 f. Carola Neher ›verschwindet‹ im Sommer 1936 (und stirbt 1942 im GULAG, cf. Pike 1981, S. 458) ebenso wie wenig später Sergej Tretjakow, mit dem einst Eisler das *Magnita-Komsomolzenlied* geschrieben, eine Oper projektiert hat und dem Brecht Ende 1933 von (damals in der Tat ungefährlichen) Verleumdungen seiner Person berichtet: »Ich höre immer mal wieder, daß ich Faschist oder Trotzkist, oder Buddhist oder Gottweißwas geworden sei. Solcher Unsinn wächst jetzt allenthalben wie Schwämme nach dem Regen. Ich freue mich sehr, Sie wieder zu sehen.« (Brecht 1981 a, S. 188) Im November 1937 berichtet er Karl Korsch kommentarlos, Tretjakow sei, »ich glaube, als japanischer Spion« verhaftet (ebd., S. 349). Sein bekanntes Gedicht *Ist das Volk unfehlbar?*, die lyrisch sublimierte Kritik am stalinistischen Terror der ›Tschistka‹, schreibt Brecht 1939, als er vom Tod seines langjährigen Freundes Tretjakow erfährt.
30 Die Faksimiles der Konzertankündigungen sind abgedruckt in: Grabs 1968, S. 449. Von den fünf uraufgeführten Kantaten hat nur die *Gottseibeiuns-Kantate* einen Brecht-Text zur Vorlage, den der *Zuchthauskantate* hat Eisler einer Zeitungsmeldung entnommen.
31 *Die den Mund aufhatten* und *Nein*, vgl. Hanns Eisler: Lieder und Kantaten, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958, S. 94/99.
32 Vgl. Grabs 1981, S. 9.
33 Das zieht Grabs in Erwägung, während Erwin Ratz vermutet, es könne sich um eine »Schutzmaßnahme« gehandelt haben, falls die Partituren »faschistischen Spitzeln in die Hände fallen« sollten (Grabs 1981, S. 9).
34 Silone 1936, S. 189.
35 *Hanns Eislers »Kantaten« in Prag*; in: Deutsche Volkszeitung, Prag, 26. 12. 1937 (Faksimile in Grabs 1983, S. 102).
36 *Avantgarde-Kunst und Volksfront*; in: Die neue Weltbühne 33, Nr. 50, 9. 12. 1937, S. 1568–1573 (wiederabgedruckt in Eisler 1973, S. 397–403). *Die Kunst zu erben;* in: Die neue Weltbühne 34, Nr. 1, 6. 1. 1938, S. 13–18 (wiederabgedruckt in Eisler 1973, S. 406–411).
37 Zit. n. Betz 1976, S. 228.
38 Brief Alfred Kurellas (zu dieser Zeit de facto Herausgeber vom *Wort* in Moskau) an Fritz Erpenbeck (zu dieser Zeit leitender Redakteur vom *Wort*), 8. 7. 1938, zit. n. Pike 1981, S. 396.
39 Näheres und weitere Quellen zu dieser ›Auseinandersetzung‹, die für alle Beteiligten, vor allem aber die inzwischen völlig zerstrittene deutsche Volksfront, eine folgenlose Episode bleibt, u. a. aber Brechts äußerst geringen Einfluß auf die inhaltliche Ausrichtung des von ihm mitherausgegebenen *Wort* deutlich werden läßt, bringt Pike 1981, S. 388 ff.
40 Brecht 1981 b, S. 603.
41 Zit. n. Schebera 1978, S. 73.
42 Zwei der Kompositionen bleiben Fragment.
43 So Eislers Vortragsanweisung an Irmgard Arnold in den 50er Jahren; zit. n. Grabs 1978, S. 41.
44 Vgl. Hufschmidt 1986, S. 288 f.
45 Karl August Wittfogel in: Greffrath 1979, S. 327.
46 Eisler 1975, S. 205. Diese »Typisierung« seines Freundes Brecht trifft auf Eisler, dessen Parteikarriere sich auf einen nicht weiterverfolgten Aufnahmeantrag beschränkt, gleichermaßen zu.

47 Das berichtet Lou Eisler-Fischer, Eislers damalige Ehefrau, in Betz 1976, S. 152f.

48 Eisler gelegentlich einer Diskussion 1961 über die »Zwangskonfession« von Brecht in *Sinn und Form* 1964, S. 383.

49 Das *Sonett 66* scheint übrigens in literarischen Exilkreisen das am häufigsten (ins Deutsche) übertragene Gedicht zu sein, für weite Kreise wohl 1940 prominent geworden durch die konzeptionell zentrale Stellung, die es in Lion Feuchtwangers Roman *Exil* einnimmt. Zu jeder Zeile des Sonetts habe, so wird dort berichtet, der kommunistische Exilant Harry Meisel eine in Nazi-Deutschland spielende Geschichte geschrieben, um sich so »auf die Hitlerschen Ereignisse seinen Shakespeareschen Vers zu machen«. Auf die Stalinschen hat sich mit seiner Vertonung des Sonetts Dmitrij Schostakowitsch einen nämlichen gemacht.

50 Vgl. Schebera 1978, S. 133.

51 Das hat Manfred Grabs (1974, S. 118) – ausgehend von Eislers Musik zur *Maßnahme* (1930) – überzeugend nachgewiesen.

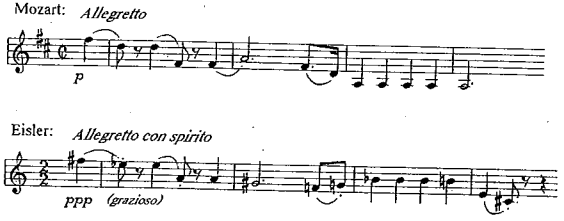
52 Das geschieht häufig in Verbindung mit dem phrygischen Modus, der einst Eislers Kampfmusiken und Balladen der Jahre vor '33 entscheidend geprägt hat. Beide verbindet ein verwandtes musikalisches Material:

B – A – C – H

(D) phr. VII – I

Auf der harmonischen Ebene entwickelt Eisler aus der BACH-Motivformel den phrygisch-dominantischen Komplexklang, der etwa den 7. Satz der *Deutschen Sinfonie* (*Begräbnis des Hetzers im Zinksarg*) semantisch infiziert (vgl. Phleps 1988a, S. 190ff.).

53 Vgl. zu diesen Aspekten Phleps 1988a, S. 108–136 und 168–184.

54 Vgl. Grabs 1974, S. 116. Bereits in seinem 1938 komponierten zweisätzigen *Streichquartett*, einer dodekaphonischen Fingerübung ohne erkennbare, darüber hinausgehende semantische Ablagerungen, läßt sich Eisler von Mozart inspirieren. Das zwölftönige Thema des Finales ist von Mozarts *Streichquartett in D-Dur*, KV 499, abgezogen:

KV 499, *Allegretto – Streichquartett, Finale* (Anfang, Vl.I)

Wie Joachim Schumacher, mit dem er die Zeit in Woodbury verbringt, berichtet, hat sich Eisler bei der Komposition der *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* von Mozarts Streichquintetten anregen lassen (vgl. Dümling 1985, S. 710).

55 Eisler 1975, S. 72.

56 Ebd., S. 18.

57 Vgl. Heller 1982, S. 51.

58 Übrigens sind sowohl Einleitungs- wie Schlußsatz in der Filmpartitur mit *Monogramm* überschrieben. In der Tat zitiert auch der Schluß ein Monogramm, nämlich das des Komponisten selbst (H–E) in der Flöte (T. 463ff.).

59 Zit. n. Heller 1982, S. 51.

60 Eisler 1975, S. 16.

61 Ebd. S. 192.

62 Brecht, seit Juli 1941 in Hollywood und vom US-amerikanischen Way of Life wenig angetan, notiert am 21. 4. 1942 in seinem Arbeitsjournal: »ein wenig ist es, als würde ich, in irgendeiner menge stolpernd mit unklarem kopf, plötzlich angerufen mit meinem alten namen, wenn ich eisler sehe.« (Brecht 1974, S. 291)

63 Eisler 1975, S. 224. Zum *Hollywooder Liederbuch* vgl. Albert 1991.

64 Ebd., S. 66.

65 Ebd., S. 115/116.

66 Vgl. Phleps 1988b und 1989.

67 Auch in diesem Lied präzisiert Eisler durch einige wenige Korrekturen auf frappante Weise die Textvorlage, die er Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1940) entnimmt. Eine treffende Analyse von *Über den Selbstmord* hat Wolfgang Hufschmidt (1986, S. 214–227) vorgelegt. Das Vorliegende ergänzt sie um die tiefer liegenden Bedeutungsschichten der dort nicht verhandelten Schubert-Bezüge.

68 Und die auch musiksprachlich aus dem Lied ›herausfällt‹: fortissimo, dissonanter Akkord, Überterzung der Singstimme im Klavier als (durchaus an Schubert gemahnende) sentimentale Geste.

69 Brecht 1974, S. 373.

70 Und die Ausstrahlung ihrer bereits produzierten ›Arbeitsergebnisse‹ auf Betreiben der deutschen Abteilung des State Department und des britischen Geheimdienstes gestoppt wird (vgl. Dümling 1985, S. 505).

71 Eisler 1975, S. 193/261.

72 Claudia Alberts (1991, S. 145) Rede von »Bluestechniken«, die hier Verwendung finden sollen, scheint mir wenig schlüssig. Ein B-Dur mit großer Septim indiziert gerade keine »Bluestechnik«, sondern – wenn überhaupt – Anklänge an die jazzig-swingende U-Musik der US-amerikanischen Mittelklasse. Die angeblich »dem Blues angenähert(e) Terz- und Septimalteration« wiederum hat ihre Ursache häufig in den Eisler-typischen phrygisierenden Wendungen.

73 Eisler 1975, S. 192.

74 Ebd., S. 195.

75 Christoph Keller (1986, S. 99) weist allein auf die Beziehung zur *Elegie 1943* hin. Zumal der dreimal repetierte Akkord in der Themenreprise (T. 84 + 86) und die Oberstimme T. 86 bringen aber auch deutlich den *Spruch 1939* ins Spiel.

76 Zit. n. Eisler 1973, S. 499. Daten und Fakten zur Kampagne gegen die Brüder Eisler, allerdings auch viel Unklares über die ›Renegatin‹ Ruth Fischer liefert Schebera (1978). Seit ihrem Ausschluß aus der KPD (1926) fühlt Ruth Fischer sich als Opfer Stalinscher Politik. Die Denunziation ihrer Brüder erfolgt aufgrund von Vorstellungen, die einer Paranoia recht nahe kommen. Bereits 1944 unterstellt sie Eisler in einem Brief, er und sein Bruder Gerhart seien Zuträger der GPU, die alles daran setze, sie umzubringen (vgl. Schebera 1978, S. 191).

77 Zit. n. Betz 1976, S. 170.
78 Zit. n. Eisler 1977, S. 9.
79 Eisler 1975, S. 70.

Literatur

Albert, Claudia: »Das schwierige Handwerk des Hoffens«. Hanns Eislers »Hollywooder Liederbuch«. Stuttgart: Metzler 1991

Betz, Albrecht: Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. München: text & kritik 1976

Bloch, Ernst: Vom Hazard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934–1939. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972

Brecht, Bertolt: Briefe. Hg. und kommentiert von Günter Glaeser. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981 a

Brecht, Bertolt: Die Gedichte in einem Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 b

Crossman, Richard (Hg.): Ein Gott der keiner war (= Rote Weißbücher 6). Köln: Europa 1952

Csipák, Károly: Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 11). München–Salzburg: Katzbichler 1975

Dümling, Albrecht: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München: Kindler 1985

Dümling, Albrecht: Musik als eingreifende Kunst. Hanns Eisler in den Jahren um 1933. In: ÖMZ 43, 12/1988, S. 659–665

Dümling, Albrecht: Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential. Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Dodekaphonie. In: Otto Kolleritsch (Hg.), Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftlichen Kontext des 20. Jahrhunderts (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 22). Wien–Graz: Universal-Edition 1990, S. 107–129

Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften 1924–1948. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 1). Leipzig: DVfM 1973

Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert von Hans Bunge (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 7). Leipzig: DVfM 1975

Eisler, Hanns: Komposition für den Film. Textkritische Ausgabe von Eberhardt Klemm (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 4). Leipzig: DfVM 1977

Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften 1948–1962. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 2). Leipzig: DVfM 1982

Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften. Addenda. Textkritische Ausgabe von Günter Mayer (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 3). Leipzig: DVfM 1983

Eisler-Fischer, Louise: Eisler in der Emigration. In: Neues Forum, Wien, September/Oktober 1972, S. 70–73

Grabs, Manfred: Über Hanns Eislers Kammerkantaten. In: Musik und Gesellschaft 18, 7/1968, S. 445–454

Grabs, Manfred: Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers. In: Manfred Grabs (Hg.), Hanns Eisler Heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen (= Forum: Musik in der DDR, Arbeitsheft 19). Berlin: Akademie der Künste der DDR 1974, S. 114–129

Grabs, Manfred: Hanns Eisler – Werk und Edition. Eine Dokumentation (= Forum: Musik in der DDR, Arbeitsheft 28). Berlin: Akademie der Künste der DDR 1978

Grabs, Manfred: Vorwort. In: Hanns Eisler, Kammerkantaten (= Gesammelte Werke, Serie I, Bd. 10). Leipzig: DVfM 1981, S. 9–10

Grabs, Manfred (Hg.): Wer war Hanns Eisler. Auffassungen aus sechs Jahrzehnten. Berlin: das europäische buch 1983

Grabs, Manfred: Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch. Leipzig: DVfM 1984

Greffrath, Mathias: Die Zerstörung einer Zukunft. Gespräche mit emigrierten Sozialwissenschaftlern. Reinbek: Rowohlt 1979

Heller, Bernd: Bericht über die Rekonstruktion der Filmmusik Eislers für »Opus III«, »Regen« und »Circus«. In: Hanns Eisler – Komposition für den Film, Dokumente und Materialien zu den Filmkompositionen Hanns Eislers, hg. v. d. Freunden der Deutschen Kinemathek (= Materialien zur Filmgeschichte; Nr. 12). Berlin 1982, S. 43–70

Hufschmidt, Wolfgang: Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts WINTERREISE und Eislers HOLLYWOOD-LIEDERBUCH. Dortmund: Pläne 1986

Keller, Christoph: »...daß weit hüllt in Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen«. Zum ersten Satz von Hanns Eislers Dritter Klaviersonate. In: Hanns-Werner Heister & Hartmut Lück (Hg.), Musik, Deutung, Bedeutung, Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Dortmund: Pläne 1986, S. 97–100

Klemm, Eberhardt: Hanns Eisler an Bertolt Brecht 1933 bis 1936. Briefexzerpte und Kommentare. In: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1972. Leipzig: Peters 1974, S. 98–113

Klemm, Eberhardt: Eisler und Scherchen – Prag oder Vichy. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 28, 2/1986, S. 117–121

Mytze, Andreas W. (Hg.): Ignazio Silone zum 75. Geburtstag (= europäische ideen, Heft 9). Berlin: europäische ideen 1975

Phleps, Thomas: Hanns Eislers »Deutsche Sinfonie«. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands (= Kasseler Schriften zur Musik, Bd. 1). Kassel: Bärenreiter 1988 a

Phleps, Thomas: Die Kunst zu erben, oder: Was haben Hanns Eislers »Wiegenlieder« mit Franz Schubert zu tun? In: NZ 149, 11/1988 b, S. 9–13

Phleps, Thomas: »Das wird ein Winter, mein Junge!«. Anmerkungen zu Hanns Eislers Ballade von den Säckeschmeißern. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 31, 2/1989, S. 118–130

Pike, David: Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981

Reininghaus, Frieder: Hanns Eisler zwischen Kampflied und absoluter Musik. Aus einem Gespräch mit Georg Eisler. In: Spuren – Zeitschrift für Kunst und Literatur. Köln 5/1979, S. 42–44

Schebera, Jürgen: Hanns Eisler im USA-Exil. Zu den politischen, ästhetischen und kompositorischen Positionen des Komponisten 1938 bis 1948. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1978

Silone, Ignazio: Brot und Wein. Roman. Zürich: Oprecht 1936

Sinn und Form: Sonderheft Hanns Eisler, hg. v. d. Deutschen Akademie der Künste. Berlin: Rütten & Loening 1964