

Die Kunst zu erben, oder: Was haben Hanns Eislers „Wiegenlieder“ mit Franz Schubert zu tun?

Es wird sich dann zeigen, daß die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von dem sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen. Es wird sich zeigen, daß es sich nicht um einen großen Gedankenstrich zwischen Vergangenheit und Zukunft handelt, sondern um die Vollziehung der Gedanken der Vergangenheit.

Karl Marx an Arnold Ruge, 1843

Auf Texte seines Freundes Bertold Brecht komponierte Hanns Eisler Ende 1932 *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter*, deren dialektische Grundkonzeption schon ihr Titel anzeigt. Denn nichts weniger als die traditionelle Wiegenliedfunktion des In-den-Schlaf-Singens kommt ihnen zu: sie sollen wachrütteln. In ihrer endgültigen Reihenfolge¹ lassen sie sukzessive, gleichsam chronologisch die Reflexionen einer (Arbeiter-)Mutter Revue passieren. Diese Chronologie des Mutterseins teilt sich bereits in den Textanfängen der einzelnen Lieder von den elementarsten Sorgen einer Unterprivilegierten bis hin zum Ausloten der Zukunftsperspektiven mit:

- I *Als ich dich in meinem Leib trug, ...*
- II *Als ich dich gebar, ...*
- III *Ich hab' dich ausgetragen ...*
- IV *Mein Sohn, was immer auch aus dir werde, ...*

Im folgenden möchte ich indes keine umfassende Analyse dieser vier Lieder vorlegen, sondern mich auf einen Aspekt beschränken, der mir in der Eisler-Forschung ebenso vernachlässigt wie wesentlich scheint: Die Beziehung dieser Lieder zur Musik Franz Schuberts oder genauer: Eislers (aktualisierendes) Aufgreifen des bei Schubert substantiellen Konflikts zwischen (sich selbst) entfremdetem Subjekt und schlechtem Bestehenden. Ich will nicht behaupten, daß dies die einzige oder beste Möglichkeit ist, sich diesem Aspekt zu nähern. Aber die *Wiegenlieder* bieten sich geradezu an, da zumindest Dreien mehr oder weniger eindeutige musiksprachliche Bezüge zu Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* eingeschrieben bzw. -montiert sind.

„Vom Abendrot zum Morgenlicht...“

Das *Wiegenlied I* überlagert gleich zu Beginn zwei Bezüge. Der durchgehende Viertelschlag der Klavierbegleitung und die Tempovorschrift *Gehend (nicht schleppen)* verweisen auf die *Gute Nacht*², das Eingangsglied, die Zweitaktmotive des Gesangs auf den *Wegweiser*, das 20. Lied des Zyklus (Notenbeispiel 1).

The image shows three staves of musical notation. The first staff is for the song 'Mäßig' and includes the lyrics 'Was vermeid ich denn die We-go, wo die landern, Wanderer gehn,'. The second staff is for the song 'Gehend (nicht schleppen)' and includes the lyrics 'Als ich dich in mei-nem Leib trug war es um uns gar nicht gut be-stellt und ich'. The notation includes treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various musical symbols like dynamics (pp) and articulation marks.

Während in der *Winterreise* der Gang des Wanderers nach der gleichmäßig gehenden *Guten Nacht* mehr und mehr ins Stocken gerät und ihm – auch wenn er im *Wegweiser* wieder in Gang zu kommen scheint – in seiner Orientierungslosigkeit nur ein (Aus-)Weg gewiesen wird, montiert Eisler in seinem *Wiegenlied* gerade diese beiden entscheidenden Momente zu einem neuen Ganzen. Er überträgt den existentiellen Konflikt des Winterreisenden mit der Gesellschaft, aus der er entfremdet herausfällt, auf den des in die Gesellschaft „eintretenden“, in bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse geborenen Kindes: Die Schubertsche Erfahrung wird zur notwendigen Grunderfahrung des Nichtprivilegierten in der Klassengesellschaft.

Und es ist dem ungeborenen Kind bereits die Lebensaufgabe, dem Beginn der Wanderung der *Wegweiser* beigegeben, ein Weg, den – wie in der *Winterreise* – noch keiner zurückgehen konnte, doch nicht wie dort in den Tod, sondern in ein menschenwürdiges Leben. Ein *Wegweiser*, der dem Ungeborenen die Richtung weist, in die es nicht nur vorwärtsgehen soll: *sorgen helfen, daß sie [die Welt] endlich besser wird*, die es auch nicht verlassen darf: *du mußt unaufhaltsam sein*. In dieser letzten Textzeile des *Wiegenliedes* liegt sein kompositorischer Impuls, es ist gleichsam von hinten komponiert. Und es schließt sehr eigentümlich: Mit der dritten Strophe bereits wird es *ruhiger*, mit der fünften und

letzten *viel ruhiger und leiser*, ab der zweiten Silbe von *unaufhaltsam* wird retardiert, und der letzte Takt bricht nach dem dritten Viertel ab.

Nun ist ein solches Verfahren für ein traditionelles Wiegenlied, durch das in den Schlaf gesungen werden soll, ein sehr probates, und auch der Text der letzten Strophe kommt ihm entgegen: *sprach ich leise oft in mich hinein*. Doch bringt dieser offene Liedschluß eine diametral entgegengesetzte Wirkung. Die Zurücknahme in die Intimität vollzieht sich allein an der Oberfläche. Darunter wird – durch eben diese Zurücknahme einen pathetisch-sentimentalen Gestus meidend – der appellative Charakter des Liedes aktivierend verstärkt, der offene Schluß zum öffnenden Anfang.

Schuberts Konflikt zwischen Realität und Traum(welt) wird in diesem *Wiegenlied* gewendet zur Auseinandersetzung mit der *schlechten Welt* und der Forderung nach ihrer Veränderung. Auch wenn im „Traum“ der Arbeitermutter der Traum zur Wirklichkeit wird, stehen hier nicht mehr zwei „Welten“ einander unvereinbar gegenüber, an deren Unvereinbarkeit der einzelne Mensch zerbricht. Im Vordergrund dieser Utopie steht das handelnde Subjekt, das sich den gesellschaftlichen Verhältnissen, der *schlechten Welt* nicht machtlos ausliefert, indem es seine Entfremdung erkennt und selbst *sorgen helfen muß, daß sie endlich besser wird*. Dieser fordernde Gestus, den die Dialektik des Liedschlusses unterstreicht, weist auf die entscheidende Differenz zwischen Eislers und Schuberts Musik, weist aber zugleich auf Eislers kompositorische Motivation seiner musiksprachlich-inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Schubertschen Musik. Doch dazu später.

Im *Wiegenlied III* arbeitet die Brechtsche Textvorlage mit einem Vokabular, das von einem Kriegsberichterstatter stammen könnte: *Kampf* (4 ×), *Schlacht*, *kühn*, *wagen*, *gegen angehen*, *Sieg* (5 ×), *bezwingen*, *gewinnen*. Das in dieser Hinsicht eindeutige Vokabular wird nun semantisch zweifach besetzt. Zum einen „beschreibt“ es die individuelle, private Problematik, als Arbeitermutter ein Kind aufzuziehen, zum anderen die allgemeingesellschaftliche, in die das Kind geboren ist: den Klassenkampf. Beide Ebenen sind indes nicht isoliert gegenübergestellt, sondern greifen ineinander: Der Kampf für das Kind ist der Kampf gegen die Besitzenden, der private Überlebenskampf wird notwendig zum gemeinsamen Kampf um ein menschenwürdiges Dasein.

Eisler setzt diese textlich vorgegebene Thematik durch eine konsequente Reihung zweier, im Gestus unterschiedlicher Zweitaktmodelle um. Ein absteigendes Modell (*Ich hab' dich ausgetragen*) und ein im Anschluß aufsteigendes (*und das war schon Kampf genug*) bilden die zwei Seiten der Medaille des (Über-)Lebenskampfes. In diese musiksprachlich artikulierte Dialektik von Leid und Zuversicht schieben sich – gleichsam stützend – die Bezüge zur *Winterreise*. Dazu nimmt das *Wiegenlied III* die in *I* nicht verarbeiteten musikalischen Ebenen der *Guten Nacht* auf. Zwar wird auch hier unter dem Gesang ein konstant durchlaufender Rhythmus produziert, doch sind die Viertelschläge durch Achtel zu einem leichtfedernden Grundgerüst aufgelockert³:

In den gleichgebauten Strophen 1, 2 und 5 liegen die Bezüge auf einem (fast) identischen, lediglich um eine Quint nach unten transponierten Harmoniegerüst und den in gleicher Weise alterierten melodischen Rahmentönen (durch die Klavierbegleitung erweitert und gefestigt) (Notenbeispiel 2).

1. Ruhige fließende

1. Ich hab' dich aus-ge-tes-gen und das war schon Kampf ge-aug. Dich emp-Molt-ke und der Blü-ster, die klan-ten nicht sie-ger-min. Kind, wo

Fremd bin ich ein-go-zo-gen, fremd zieh ich wie-der aus. Der Ich kann zu mel-ner Rel-son nicht wäl-len mit der Zeit, muß

Der Mittelteil des Liedes (Strophe 3 und 4) ist orientiert an den Takten 26–33 der *Guten Nacht*. Allerdings sind die, jetzt in der Oberterz stehenden Bezüge weitaus unauffälliger artikuliert. Die Übereinstimmung dieses in fis-Moll mit phrygischem Einschlag stehenden Teils mit dem korrespondierenden des Schubertliedes ist harmonisch gering. Wiederum aber sind die melodischen Rahmentöne identisch. Zudem bringt der Teil am Ende eine tonlich korrekte Aufnahme des melodischen Ausgangsimpulses der *Guten Nacht*, der aber nicht in seiner charakteristischen Auftaktigkeit, sondern schließend erklingt (Notenbeispiel 3).

15 krie-ge, muß ich kämp-fen Tag und Nacht,

Natürlich mag zumal dieser Bezug durch den Text (*Nacht*) angeregt worden sein. Aber die Bezugnahme ist eine umfassendere, die auf viele Ebenen übergreift. Nicht allerdings – und das ist der entscheidende Punkt – auf die gestische Gestaltung. Hier liegt m. E. Albrecht Dümling mit seinem Hinweis falsch, das *Wiegenlied III* lehne sich *im Gestus* an die *Gute Nacht* an⁴. So wird etwa der Gang des Wanderers, der im Eingangslied der *Winterreise* fast zwanghaft starr durchgehalten wird und später immer mehr seinen Halt verliert, mehrfach produktiv, d. h. gestisch kritisiert. Das aufgelockerte rhythmische Grundgerüst und das aufsteigende „positive“ zweite Zweitaktmodell verhindern eine einseitige Sicht des hier verhandelten *Kampfes* als nur leidvoll, sorgenschwer. Der fordernde Gestus des ersten Liedes wird erweitert durch einen nicht nur zuversichtlichen, sondern heiteren. Zusehends entfernt sich auf diese Weise die gesti-

sche Bandbreite der Eislerschen Musik von der durch Schubert formulierten „Ausgangssituation“. Die Schubertsche Vorlage wird – ohne sie zu revidieren – langsam, aber sicher musiksprachlich und in der Folge inhaltlich ausgekontert.

Das siebenstrophige *Wiegenlied IV* ist von der Montage zweier unterschiedlicher Charaktere geprägt. Die dritte, vierte und sechste Strophe sind als Arbeitermarsch konzipiert und basieren auf einem Eigenzitat Eislers, dem *heimlichen Aufmarsch gegen die Sowjetunion*. Die Strophen 1, 2 und 5 arbeiten mit einem anderen Charakter, den Károly Cspák als *komplizierteren, auch „originelleren“* klassifiziert⁵ und der dem musikalischen und dramaturgischen Kontrapunkt dient. Während der *heimliche Aufmarsch* seinen hier zitierten Refrain ($\frac{2}{4}$ -Takt: *Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre zur Hand...*) im Original mit einer lebhaft-unruhigen, um $\frac{6}{8}$ -Takt stehenden Strophe kombiniert, wird er im *Wiegenlied* mit einer, aus den Einstiegskomponenten des Klavierbasses aus der *Erstarrung* (dem vierten Lied der *Winterreise*) extrahierten melodischen Pendelbewegung kontrastiert, die ihre motivische Entwicklung allein der – für beide Liedteile konstitutiven – Kleinterz-Montage von g- und b-Moll verdankt (Notenbeispiel 4).

Natürlich schließt sich die Frage an, warum Eisler in das Lied einen Verweis auf die *Erstarrung* montiert. Eine Antwort gibt der erste Einsatz des Arbeitermarschs: *Was du nicht hast, das gib nicht verloren, was sie dir nicht geben, sieh' zu, daß du's kriegst*. Der rastlosen Suche des Schubertschen Winterreisenden nach dem (gesellschaftlichen) Frühling, deren subjektiv erfahrene Aussichtslosigkeit ihn erstarren läßt, wird durch die Montage das verzweifelt-finale, das endgültige Moment entzogen, die Suche positiv umformuliert: Gerade für bzw. um das, was (noch) nicht ist, lebt und kämpft man.

Insofern widerspricht das *Wiegenlied* nicht etwa der von Schubert vermittelten Erfahrung. Es baut auf ihr auf, (be-)nutzt sie als Basisinformation und Ausgangsbasis. Das in der *Winterreise* musiksprachlich artikulierte Bewußtsein von Nöten setzt sich jetzt nicht im Subjekt fest und zersetzt es,

sondern wird zum Impulsgeber, zur notwendigen Voraussetzung einer (gesellschaftlichen) Veränderung. Eine solche Veränderung ist allerdings nur intersubjektiv zu bewerkstelligen, sie bedarf der gemeinsamen Aktion. Darauf weist die siebte und letzte Strophe, indem sie beide Charaktere verbindet und den *Erstarrungs*-Charakter im – neu montierten – Charakter des Kampfes, des Arbeitermarschs „aufhebt“: *Daß es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt*.

„...ward mancher Kopf zum Greise“

Soweit der kleine Einblick in die „Rückkopplung“ der Eislerschen *Wiegenlieder* an Franz Schuberts *Anti-Zyklus*⁶ *Die Winterreise*. Ich möchte den hier betrachteten Aspekt auf den nächsten Seiten noch einmal von einer anderen Seite aufrollen.

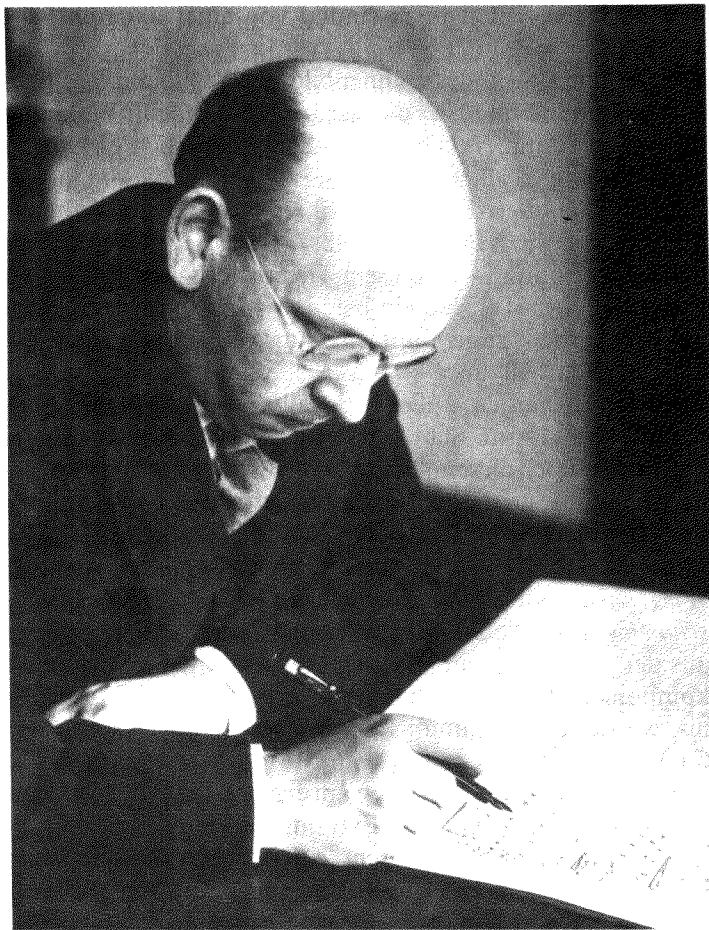
Den Erinnerungen des Bühnenbildners Wolfgang Roth zufolge komponierte Eisler die vier Lieder in Brechts Wohnung an dessen Hammerklavier⁷. Und so erstaunlich es klingen und so wenig gesichert der Hinweis sein mag: dieser „instrumentale“ Schubert-Bezug ist konkreter und aussagekräftiger als alles, was der Komponist selbst – abgesehen freilich von der Komposition – zu diesem Thema verlauten ließ. Denn leider hat Hanns Eisler, ein beredter Musiker, wie er selten sich findet, dem zudem immer daran gelegen war, sich und anderen Klarheit über seine Arbeit, seine Ansprüche und Ziele zu verschaffen, außer meist allgemein gehaltenen Sätzen über Franz Schubert und dessen Musik keinerlei Auskünfte über diesen Aspekt seines Schaffens gegeben.

Es scheint mir an dieser Stelle wenig ertragreich, Vermutungen über dieses schwarze Loch anzustellen, aber ein interessantes Faktum ist es allemal. Gleichfalls, daß Eisler die *Wiegenlieder* wie im übrigen auch die *Ballade von den Säckeschmeißern*, in die er – geradezu extensiv – Bruchstücke aus der *Erstarrung* einmontiert⁸, zu Anfang der 30er Jahre komponiert. Das von Schubert artikulierte Konfliktverhältnis zwischen Individuum und (Klassen-)Gesellschaft wird für Eisler also nicht erst in dem Moment (kompositorisch) relevant, wo er gewissermaßen am eigenen Leib die Entfremdung erfährt, d.h., in der Extremsituation des Exils sich dem Fremdsein ausgesetzt sieht⁹. Nein, Eisler schreibt beide Kompositionen in einer Zeit, die gemeinhin und nicht zu Unrecht als seine (kultur)politisch aktivste angesehen wird, in einer Zeit, in der er konkret Stellung beziehen und mit seiner Musik direkt in die Klassenausinandersetzungen eingreifen kann.

In einer Zeit aber auch, in der die offizielle kommunistische Kulturpolitik – an erster Stelle auf literaturtheoretischem Gebiet – sich anschickt, die Abwehr, ja Denunziation der von Brecht, Tretjakow u. a. entwickelten emanzipatorisch-revolutionären künstlerischen Techniken und ästhetisch-politischen Denkmethode sowie die Rückbildung zu einem affirmativ-restaurativen Verhalten zur Tradition, zum „kulturellen Erbe“ in die Wege zu leiten¹⁰. Diese Rückbildung, im Klartext: Restitution traditioneller Ästhetik, mit der Jo-

hannes R. Becher in seinem programmatischen Aufsatz *Unsere Wendung* vom Oktober 1931 gegen *linksbürgerliche, aus dem Atelier heraus montierende* Autoren wie Ottwalt oder Brecht und ihren *technischen Kunstbegriff* angeht¹¹, geht ab 1934 in der normativen Festlegung eines administrativ verordneten Stilprinzips, sozialistischer Realismus genannt, auf.

Das Hauptreferat Zdanovs beim 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller etwa oder die Aufsätze von Georg Lukács im Rahmen der 1937/38 geführten sogenannten Expressionsismusdebatte stellen keine Beiträge mehr zu einer Diskussion um die kritische Aneignung des kulturellen Erbes dar, sondern zu deren Sterilisierung unter dem stalinistischen Interpretationsmonopol marxistischer Theorie und Praxis¹². Ende 1937 erhebt Eisler gemeinsam mit Ernst Bloch



in dem Aufsatz *Die Kunst zu erben*¹³ gegen die aus Moskau über den kunsttheoretischen Transformator Lukács dekretierte *Oberlehrer-Museum-Ästhetik* (Eisler) ein letztes Mal die Stimme, um es schließlich angesichts der *ungewöhnlichen Anpöbelung von seiten Lukács*¹⁴ vorzuziehen, zu schweigen. Hier ist freilich nicht der Ort, sich auch nur annäherungsweise einen Einblick in das Spannungsverhältnis von marxistischer Theorie und kulturellem Erbe oder die daraus resultierenden, historisch bedingten kulturpolitischen Maßnahmen zu verschaffen, in deren Sog Eisler nach den 30er Jahren, in denen ihm – so der lakonische Kommentar Brechts – Lukács *gleichsam den Ofen geputzt* [hat], *weil er*

*bei der Testamentsvollstreckung angesichts des Erbes nicht die vorgeschriebene pietätvolle Rührung gezeigt haben soll*¹⁵, Anfang der 50er Jahre mit seinem Opernprojekt *Johann Faustus* ein weiteres Mal (und nicht zu knapp) hineingerät¹⁶. Zu Beginn der 30er Jahre indes ist die Diskussion um die Frage des kulturellen Erbes, um die Frage, an welches Erbe und wie anzuknüpfen sei, eine noch durchaus offen und kontrovers geführte, in der Eisler in Theorie und Praxis und nicht zuletzt aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit Brecht auf seiten derjenigen Künstler Stellung bezieht, die – so die Schelte von Lukács Ende 1932 – *kampflos das ganze Erbe der Bourgeoisie überlassen, weil sie das Erbe der dekadenten Bourgeoisie der imperialistischen Epoche antreten*¹⁷. So einfach ist das! Aber auch Eisler betont anlässlich eines Vortrages 1931, *daß die Arbeiterschaft [...] die einzige Klasse ist, die nach dem Zusammenbruch und Verfall der bürgerlichen Musikkultur, den wir jetzt erleben, gierig das Erbe der großen bürgerlichen Musik antreten wird*¹⁸. Doch sagt er damit nicht, daß dieses Erbe bloß akkumuliert oder – in Lukácscher Konsequenz – gewissermaßen restaurativ in neue Gefäße gegossen werden soll und kann.

Um die Inhalte der Vergangenheit mit konkreter Gegenwart aufzuladen – und das meint Eisler, wenn er in seinem Vortrag anschließt, daß allein aus der Arbeiterklasse *die kräftigen Erbauer einer neuen Musikkultur des Sozialismus* hervorgehen werden¹⁹ –, gilt es vielmehr, Gegenwart und vergangenes Werk in eine kritische Konstellation zu zwingen, die dieses konstruktiv aufsprengt: *In jeder Epoche, so Walter Benjamin, muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen*²⁰. Ein solch kritisch-selektives Verhalten zur Tradition widersetzt sich nicht nur einer museal-historischen Rezeptionsweise vergangener Musik, sondern fordert zugleich eine Veränderung der Verhaltensweise gegenüber und der Funktion von revolutionärer Musik²¹. Im gleichen Vortrag hebt Eisler darauf ab – und das ist durchaus als Replik auf die Oberlehrer-Anweisungen Bechers oder Lukács' zu lesen –, daß es gerade *die Aufgabe der der Arbeitermusikbewegung angeschlossenen Spezialisten und Fachleute* [sei], *zu überprüfen, welche Materialveränderungen diese neuen Funktionen der revolutionären Kunst zwangsläufig mit sich bringen*²².

Von diesen Spezialisten, zu denen nicht zuletzt er selbst sich zählt, fordert Eisler mit Nachdruck, nicht an bloßen Äußerlichkeiten hängenzubleiben und Musik allein um ihrer selbst willen zu produzieren, um *einigen Feinschmeckern zu immer raffinierteren Genüssen zu verhelfen*²³. Die Aufgabe, die sich der Musik stellt und der sich der Spezialist stellen muß, ist vielmehr die „Entdeckung“ des Alltags, des wirklichen Menschen für die Musik: etwas Lebendiges anzustreben, das, *weil es alle angeht, also in allen lebt*²⁴. Nur im Lichte dieser revolutionären Erfahrung wird die Gegenwart zum produktiven Zentrum, in dem die historischen Tendenzen und Inhalte zusammenschießen und – kritisch aufgehoben – einer als konkrete Utopie begriffenen Dimension der Zukunft sich öffnen.

„... Und meiner ward es nicht auf dieser ganzen Reise!“

Ich breche hier ab, um noch einmal zu den *Wiegenliedern* zurückzukehren. Unter dem Blickwinkel des kleinen Exkurses gewinnt freilich auch ihr Schubert-Bezug eine „neue Dimension“. Um zunächst zu rekapitulieren: Eisler nutzt das von Schubert unter den Bedingungen der Metternichschen Restauration ausgebildete musiksprachlich-inhaltliche Vokabular des aus der Gesellschaft fallenden, angesichts ihrer Kälte erstarrenden und verzweifelnden Menschen als Steinbruch, dessen Bruchstücke er – um im Bild zu bleiben – neu bearbeitet: „modelliert“ und ihnen eine zeitgemäße Gestalt und durch gestische Umformulierung einen neuen Stellenwert gibt.

Und er nutzt diese Bruchstücke eines historisch entstandenen musikalischen Beziehungsgefüges als eindeutig semantisierte Chiffren, die sogar – einmal in ihrer neuen gestischen Qualität montagefähig gemacht – frei flottierend weiter verwendet werden können. So beispielsweise die aus dem Baß-Einstieg der *Erstarrung* extrahierte Pendelbewegung mit Achtelnachschlag (*Wiegenlied IV*, Strophe 1, 2, 5 u. 7; *Säckeschmeißer*, T. 18–22), die *Im Gefängnis zu singen*, ein ebenfalls vor 1933 komponiertes Lied aus Eislers Bühnenmusik zu Brechts *Mutter*, im Klavier instrumental einleitet und auf diese Weise die spezifische, den Sinnzusammenhang der gesamten Komposition konstituierende Intonation angibt. Wie auf literarischem Gebiet die Verfahrensweise Brechts ist die Eislersche Montage – mit den Worten Ernst Blochs – *eine Form auch, sich der alten Kultur zu vergewissern: erblickt aus Fahrt und Betroffenheit, nicht mehr aus Bildung*²⁵.

Wenn Eisler neben dem Kampfcharakter revolutionärer Musik in dieser Zeit der verschärften Klassenauseinandersetzungen nachdrücklich ihren Bildungscharakter betont und fordert, so versteht er darunter ihren Beitrag zur *Aufhellung des Bewußtseins*, ihren „pädagogischen Auftrag“, *das praktische Verhalten der Zuhörer zu beeinflussen*²⁶. Daher fährt der Akzent seines Schubert-Bezuges nicht einmal mit dem Reserverad auf der Schiene eines (letztlich restaurativen) Bildungsschubs, den Becher und andere im Rückwärtsgang zu steuern suchen. Der Wagen der Geschichte führt eben nur das Gepäck mit, das zum aktiven und zukünftigen Gebrauch tauglich ist; das museale ist längst ausgemustert. Der Wagen führt nur das – um nochmals Bloch zu zitieren – *mit einer noch versiegelten Order*²⁷ mit.

Anmerkungen

¹ Zunächst stand das *Wiegenlied II* an erster Stelle (cf. Manfred Grabs: *Hanns Eisler, Kompositionen – Schriften – Literatur, Ein Handbuch*, Leipzig 1984, S. 165)

² Im Manuskript der *Winterreise* hat die Tempovorschrift *mäßig* den Zusatz *in gehender Bewegung*, in der Originalausgabe allerdings fehlt er (cf. Thrasybulos G. Georgiades: *Schubert, Musik und Lyrik*, Göttingen 1979, S. 363)

³ Laut Reininghaus war dies Schuberts *Lieblingsrhythmus* (cf. Frieder Reininghaus: *Schubert und das Wirtshaus, Musik unter Metternich*, Berlin 1980, S. 215)

⁴ Cf. Albrecht Dümmling: *Laßt euch nicht verführen, Brecht und die Musik, München 1985, S. 348*

⁵ Im Unterschied zu den drei Grundcharakteren Arbeitermarsch, Song und gestisches Sprechen, die Eisler nach Bedarf in seinen kampfmusikalischen Kompositionen montiert, ist dieser vierte weit weniger musiksprachlich spezifiziert. Wie Csipák schreibt, summieren sich unter diesen Grundcharakter verschiedenste originellere Charaktere, die *alle möglichen Formen annehmen können* (cf. Károly Csipák: *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München – Salzburg 1975, S. 95)

⁶ Cf. Martin Zenck: *Die romantische Erfahrung der Fremde in Schuberts „Winterreise“*, in: Archiv für Musikwissenschaft, 2/1987, S. 145 f.

⁷ Cf. Wolfgang Roth: *Hängt alles von der Beleuchtung ab*, Teilabdruck in Monika Richarz (Hrsg.): *Jüdische Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte 1918–1945*, Stuttgart 1982, S. 127

⁸ Cf. meinen Aufsatz: „Das wird ein Winter, mein Junge!“ – Anmerkungen zu Hanns Eislers „Ballade von den Säckeschmeißern“ (Veröffentlichung in Vorbereitung)

⁹ Dort ist sie es freilich weiterhin. Beispielsweise in *Über den Selbstmord*, einem Lied aus dem Jahre 1942, das sich musiksprachlich-inhaltlich dezidiert auf Schuberts *Gute Nacht* und *Der Tod und das Mädchen* bezieht (cf. ebenfalls meinen in Anm. 8 genannten Aufsatz).

¹⁰ Cf. Heinz Brüggemann: *Literarische Technik und soziale Revolution, Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 178 ff.

¹¹ Cf. Johannes R. Becher: *Unsere Wendung*, in: Die Linkskurve 10/1931, S. 5

¹² Cf. Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hrsg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen, Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt 1974, S. 43 ff.; Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die Expressionismusdebatte, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt 1976, S. 192 ff.

¹³ Hanns Eisler: *Musik und Politik, Schriften 1924–1948*, Textkritische Ausgabe von Günter Mayer, München 1973, S. 406–411

¹⁴ Brief Eislers (New York) an *Das Wort* vom 20. 8. 1938, zit. nach David Pike: *Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945*, Frankfurt 1981, S. 396

¹⁵ Bertold Brecht: *Gesammelte Werke*, Band 19, Frankfurt 1967, S. 337

¹⁶ Cf. Karl-Otto Maue: *Hanns Eislers „Johann Faustus“ und das Problem des Erbes, Interpretation des Libretto und seine zeitgenössische Diskussion in der DDR 1952/53*, Göttingen 1981

¹⁷ Georg Lukács: *Aus der Not eine Tugend*, in: Die Linkskurve 11–12/1932, S. 20 f. Es geht Lukács in seiner Kontroverse mit Ottwalt bzw. indirekt Brecht letztlich um nichts anderes als die Frage, an welches Erbe anzuknüpfen sei. Und da gilt ihm – und in der Folge der offiziellen kommunistischen Literaturkritik – das Werk des bürgerlichen Schriftstellers Thomas Mann als Prototyp des gestaltenden Realismus, der nur noch sozialistisch zu wenden sei, während die Methode Brechts als dekadent und formalistisch denunziert wird (cf. Helga Gallas: *Marxistische Literaturtheorie, Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied und Berlin 1971, S. 159 und 69)

¹⁸ Hanns Eisler, a. a. O., S. 162

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Allegorien kultureller Erfahrung, Ausgewählte Schriften 1920–1940*, hrsg. v. Sebastian Kleinschmidt, Leipzig 1984, S. 158

²¹ Eisler nennt an erster Stelle den Kampf- und Bildungscharakter revolutionärer Musik (cf. Hanns Eisler, a. a. O., S. 160)

²² Hanns Eisler, a. a. O., S. 161

²³ *Ib.*, S. 89

²⁴ *Ib.*, S. 89; cf. auch S. 92

²⁵ Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1962, S. 228

²⁶ Hanns Eisler, a. a. O., S. 372

²⁷ Ernst Bloch: *Ästhetik des Vor-Scheins I*, hrsg. v. Gert Ueding, Frankfurt 1974, S. 203