

Zwischentöne

Anmerkungen zum *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9

Gelegentlich drängt sich mir der Eindruck auf, daß nichts Neues mehr – zumindest nichts wissenschaftlich Neues – über die Beziehungen zwischen Schönberg und Eisler, Eisler und Schönberg gesagt werden könne. Die Fakten sind bekannt, die (hoffentlich bald veröffentlichten) Briefe scheinen nur wenig Ergänzendes oder auch nur Bestätigendes zu enthalten. Vor allem aber: es herrscht nach wie vor das Ungemach, daß diese Beziehungen weniger sachgemäß, sondern eher partiisch untersucht und dargestellt werden – ich beziehe mich da selbstverständlich ein. Es gibt aber wohl keinen anderen Weg. Da Eisler sein Werk einer bestimmten politischen Aufgabe unterstellte, die Schönberg wiederum nicht nur für sich und sein Werk, sondern für alle Kunst rundweg als wesensfremd empfand, spielen sich auch die nach Klärung strebenden Auseinandersetzungen nach kurzer fachspezifischer Bezogenheit doch immer wieder „nur“ auf politischer Ebene ab. Die Unvereinbarkeit der Standpunkte auf dieser Ebene folgt kaum aus künstlerischen Argumentationen als vielmehr eben aus politischen Überzeugungen. Auf Eisler bezogen sind sie in der Verteidigung oder Ablehnung einer Welt- und Geschichtsauffassung verankert, in der Marxismus die ideelle Grundfeste und Sozialismus dessen ebenso notwendige wie unausweichliche praktische Umsetzung bilde, in welcher nichts Geringeres als das Ziel der Menschheitsgeschichte bestünde. Ich kann mir vorstellen, daß erst die Konsequenzen aus dem kürzlich mir zu Ohren gekommenen Satz „Die bürgerliche Gesellschaft verschwindet und der Kapitalismus bleibt“ (von Eislers Arbeiterklasse ist da schon länger nicht mehr die Rede) und die Tatsache der sich abzeichnenden Neuformierung eines weltweit agierenden Konfrontationssystems von Terrorkrieg und Krieg gegen den Terror unser vergleichsweise winziges, doch hartnäckiges Problem zur Lösung bzw. auch zur Auflösung bringt.

Solange dies nicht geschehen ist, debattieren wir also weiter wie gehabt und ich stelle meine Auffassung| gern erneut aus, wenn dies der Lebhaftigkeit und Zuspitzung der Diskussion förderlich ist. Die Stücke von op. 5 bis 11 gelten – ich unterlasse hier und künftig die recht eigentlich erforderliche Einfügung des Wörtchens „bekanntlich“ – die Stücke von *Palmström* bis zu den *Zeitungsausschnitten* gelten als Manifestationen des Übergangs von „Schönberg“ zur „Kampfmusik“ mit dem biographischen Hintergrund der fast zeitgleichen Übersiedlung von Lehrer und Schüler nach dem geist- und welt-fokussierenden Berlin – ein jeder fand hier sein ihm angemessenes Tätigkeitsfeld. Von Kontakten ist für lange Zeit nach dem Briefwechsel über jenes ominöse „Eisenbahngespräch“, bei dem Zemlinsky offenbar die Rolle übernahm, die sonst Alma Mahler zu spielen pflegte, nicht mehr die Rede. Das *Tagebuch* ist vielleicht ein unmittelbares Echo auf dieses „Zerwürfnis“ – es ist vom „Alt“, in dem sich wohl unverkennbar der „Alte,, , der Lehrer verbirgt, dem ironisch Recht gegeben wird, vom „dummen schlechten Bürgerknaben“, vom „Reisen in der Eisenbahn“, mit dem „das Leben leider anfängt“ bis zum Zitat der *Internationale*, aber auch der Quartensfolge aus Schönbergs *1. Kammerinfonie* als Signale einer „verdammnt interessanten Zeit“ einiges Charakteristische versammelt, das auf eine konkrete Auseinandersetzung in künstlerischem Gewand schließen läßt. Sie beinhalte, so heißt es etwa bei Albrecht Betz, eine „linksbürgerliche Absage an bürgerliche Kunst“; das Stück „entlarvt das Weihevollle von Kammerkantaten“¹ und betreibe „Kritik an der eigenen Klasse durch sich selbst hindurch.“²

Zugleich jedoch, so stellt Betz weiter fest, begann Eisler zu begreifen, daß es nicht genüge, die Kompositionstechnik zu ändern – es ginge um die Veränderung der Funktion von Kunst in der Gesellschaft. Da Eisler zum gegebenen Zeitpunkt (1926) noch kein neues Publikum gefunden hätte, mußte er sich an das, an sein altes wenden. Dies aber brachte Eisler in die zwiespälti-

¹ Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 50.

² Ebd., S. 55.

ge Lage, das künstlerische Niveau der „Wiener Schule“ nicht unterschreiten zu dürfen und zugleich seinen Protest gegen die herrschende Kultur vernehmlich machen zu wollen. Da er hierfür (noch) keine musikalisch-kompositionstechnische Lösung gefunden hatte – sie wird die „Kampfmusik“ sein –, verlagerte er die Arbeit an dieser Lösung auf den Text. Womit Eisler „an der wundesten Stelle der neuen Musik ansetzte“³

Ich gehe hier nicht weiter auf Textfragen ein, bei denen Betz unbeirrt Eislers Ressentiments übernimmt (gab es denn, so sei in Klammern wenigstens gefragt, für die Musik wirklich nur eine Poesie der „verschlissenen Gefühlswelten“? Gab es nicht nach wie vor z.B. eine wortmächtige Lyrik von Hasenclever bis Benn, die auch die Musiker faszinierte und inspirierte?) Ich möchte mich etwas eingehender mit dem bereits angesprochenen Problem des „Übergangs“ beschäftigen. Der Kernpunkt liegt m. E. abermals in der unterschiedlichen Sicht auf dieses Problem. In der Eisler-Literatur dominiert noch immer die Sichtweise des Autors, wie sie in Kompositionen intendiert, in seinen verbalen Äußerungen aus der Zeit und später formuliert und von Interpreten aufgenommen und weitergeführt wurde. Ihr wurde aber nicht widersprochen, selbst wenn es sich bei Eisler, wie gesagt, um unverkennbare Ressentiments im Verbalen und um Unzulängliches in der künstlerischen Darstellung handelte. Das Klischee vom Komponisten, der Einsicht in die gesellschaftlichen Zusammenhänge erlangt, dementsprechend seine künstlerische Produktion verändert und auf eine neue Basis gestellt habe, wird – wenn auch mit einiger Verfeinerung – noch immer bemüht, um den besonderen Rang, wenn nicht gar die Überlegenheit gegenüber Schönberg und dessen „Schule“ auszuweisen.

Die andere Sichtweise ist diejenige gewissermaßen aus der Zeit nach Eisler, mit dem durchaus unerfreulichen Wissen um das Schicksal von Eislers – wie das eben so hieß – wissenschaftlich begründeter Weltsicht, deren humaner Impuls, vor allem jedoch deren versuchte Praktizierung nicht minder tödlich

³ Ebd., S. 55.

endete als die Verbrechen eines „Gegners“, gegen den man so tapfer und siegesgewiß angetreten ist. Aus diesem Blickwinkel behielt Schönberg eben nicht nur künstlerisch „recht“, sondern auch politisch. Der Lehrer, der offensichtlich nur musikalisch „alles“ zu vermitteln wußte, hielt gegen die Realität, die er grundsätzlich, im Menschlichen, für unveränderbar hielt, an der künstlerischen Utopie fest. Aus ihr, aus dem sie gestaltenden Metier, geht eine permanente Widerständigkeit hervor – und sie ist selbst noch heute, in den Fluten von Unverbindlichkeit und Abstumpfung, kaum gemindert wahrzunehmen. Bei Schönberg erwies sich das Persönliche, mit dem sich Eisler als mit einem Spießig-Kleinbürgerlichen polemisch auseinandersetzen zu müssen glaubte, als das, was am ehesten in Vergessenheit geriet. Aus keinem Takt von Schönbergs Musik hingegen, der sicher nicht ausschließlich höchstes Niveau eigen ist, klingt etwas, das mit Eislers ideologischer Kritik am Lehrer in Verbindung gebracht werden könnte. Sie, diese Musik, hat die Festigkeit, ja Zähigkeit des künstlerisch unirritiert und damit ungebremst geäußerten Gedankens, dem historische, politische Wenden, Brüche, selbst Katastrophen kaum etwas anhaben können.

Eisler äußerte mit dem *Tagebuch* und den anderen Stücken des „Übergangs“ seinen Unmut über die Realität, über die künstlerische, in der er aber bereits die verursachenden Zusammenhänge mit der politisch-gesellschaftlichen Realität auszumachen begann. Damit stand er nicht allein in seiner Zeit. Solcher Unmut wurde auf vielfältige, zumeist ironisch bis aggressiv zynisch gestimmte Weise laut, bei den Dadaisten in Zürich, Paris oder Berlin, bei der Groupe de Six oder in den unterschiedlichen Spielarten von Neuer Sachlichkeit, die Hindemiths derbe Musikantenscherze und sexistische Provokationen ebenso einschloß wie die wenig später sich entfaltende „linke Melancholie“ Erich Kästners oder die aufreizende und umgehend faszinierende Schabigheit des Kurt Weill-Tones. Und es sollte nicht nur als Bosheit verstanden werden, wenn in diesem Zusammenhang auch Eislers (und anderer)

Lieblingsfeind Richard Strauss mit dessen *Krämerspiegel* auf Texte von Alfred Kerr (1918) Erwähnung findet.

Die Aufführung des *Tagebuchs* im Sommer 1927 beim Baden-Badener Kammermusikfest löste überwiegend ablehnende Urteile aus. Während den Konservativen das Stück als das „Klägliche“ erschien, „was der Besucher der modernen Musikfeste in diesen letzten Jahren überhaupt hat verdauen müssen“,⁴ bedauerten offensichtlich zeitgemäßer fühlende Kritiker, daß es ihm

„an Witz und Ironie [fehle]. Sie [die „Singerei“, wie der Verfasser formuliert] will ernst genommen sein. Überdies ist sie musikalisch [...] so kunstvoll gebaut, daß man um der banalen Texte willen diesen Aufwand von Mühe nicht versteht. Reizvoller und frischer sind die instrumentalen Zwischenspiele.“⁵

Hellhöriger urteilte da Eberhard Preußner:

„Die Musik zu diesen [„banalen“, wie es zuvor heißt] Versen ist durchaus nicht grotesk, sondern ernsthaft und mit manchen klanglichen Schönheiten bedacht. Das verdarb ihr bei den Hörern, die etwas Modern-Groteskes wünschten, die Wirkung. Gerade aber diese ruhig-sachliche Ausdeutung der untergelegten anonymen [!] Verse erschien mir immerhin reizvoll.“⁶

In der Tat ist gewissermaßen der Grundton des *Tagebuchs* von kaum verstellter wirkender Kunstfertigkeit geprägt. Sie zeigt sich sowohl in der polyphonen Stimmgestaltung wie in der zu dieser Polyphonie sich quasi komplementär verhaltenden Harmonik. D.h., die Klänge und ihre Abfolge entstehen in der Regel aus dem Zusammenspiel von kontrapunktisch geführten Stimmzügen und aus Intervallspannungen, deren „Faßlichkeit“ aus einer ge-

⁴ Max Unger in der *Allgemeinen Musikzeitung*, 12. 8. 1927.

⁵ Dr. H. W. im *Badenblatt*, 18. 7. 1927.

⁶ Eberhard Preußner in *Die Musik*, 12. 9. 1927.

radezu elementar wirkenden Orientierung an Dreiklängen und deren Einfärbung durch Alteration hervorgeht. Außerdem entfaltet Eisler das musikalische Material in auffälliger, wenn nicht gar „schulmäßig“ zu nennender Weise nach dem Prinzip der „Entwickelnden Variation“ – womit er nicht allein an Schönberg, sondern an eine von Beethoven über Schumann und Brahms zu Schönberg reichende musikalische Denktradition anknüpft, die der Lehrer kompositorisch wie theoretisch gewissermaßen auf den Punkt gebracht hatte.

Im eröffnenden Leitspruch bilden die Zeilen „Der Alt hat recht – es ist unmöglich“ die Kernaussage, die allerdings die Frage nach ihrem Gegenstand, nach dem „wer“ oder „was“, das unmöglich sei, zu übergehen scheint. In der Musik begegnet ein Gemisch aus tonal-„korrekten“ und alterierten Dreiklängen, die allerdings keine Tonalität durch Modulation und Kadenzierung ausprägen. „Unmöglich“ scheint also der unentschiedene Zustand der tonalen Wirkung von Dreiklängen ohne Ausprägung eines tonalen Zentrums. In der Darstellung deuten sich dabei verschiedene Satztypen oder -Charaktere an: in Takt 1-4 fungiert der Alt gewissermaßen als „Tenor“ zu einem begleitenden Oberstimmenduet; Takt 5 vereinen sich die Stimmen zu einem Trio als Akkordsatz, quasi á la Fauxbourdon (die drei Klänge sind einerseits „alterierte“ Akkorde, deuten zugleich aber, als Einzelstimmen, verschiedene tonale Bezugspunkte an: Ges-D-B. Im Mittelteil wird gewissermaßen verraten, was „unmöglich“ sei, das Alleinsein nämlich: „Ist man aber doch zu zwei'n, kann man sich viel besser freu'n.“ Der „Witz“ liegt einerseits in der „inhaltlichen“ Abweichung, daß der Wunsch nach Zweisamkeit im – Trio vorgetragen wird. Danach setzt sich aber auch das Spiel mit der Tonalität fort: es entsteht in der Vertikalen der Eindruck von g-Moll (Takt 6), d-Moll (Takt 8) mit einer Scheinkadenzierung nach H-Dur (Takt 13: a-Moll, F-Dur→H-Dur), in der Horizontalen hingegen ergeben sich Takt 6 ff Aneinanderreihungen und Ineinanderschiebungen und von g-Moll (B-Dur?), D-Dur, a-Moll usw.

Dieses ironische Spiel mit vornehmlich harmonischen „Bedeutungen“, die immer wieder in Sackgassen führen und somit gewohnte musikalische Sinnhaftigkeit aushöhlen, greifen auch die folgenden Variationen auf. Sie übernehmen das latente g-Moll des Leitspruchs, indem ihr Thema sich innerhalb der tonartausprägenden bzw. zum Kadenzbereich von g-Moll gehörenden Töne g, b, f, es, c usw. wie in einem entfernt an einen Modus erinnernden Tonvorrat bewegt. Zugleich wird das Prinzip der „Entwickelnden Variation“ außerordentlich kunstvoll, doch eben auch recht „schulmäßig“ angewendet. Es wirkt sich bereits im Thema selbst aus, dessen Phrasen mit verschiedenen Details aufeinander bezogen sind. Dabei erfolgt unablässig die Ausformung neuer Gestalten, vor allem durch rhythmische und diastematische Veränderung bzw. Neugestaltung.

Diese Kunstfertigkeit ist es offensichtlich, die dem Kritiker Eberhard Preußner das Stück als „durchaus nicht grotesk, sondern ernsthaft“ erschienen ließ. Eisler allerdings dürfte diese Wirkung wohl kaum beabsichtigt haben. Er zielte gemäß seinem Text – Nonsense mit versteckter tieferer Bedeutung, die freilich nur dem mit der privaten Angelegenheit Vertrauten zugänglich ist – auf eine kompositorische Darstellung, in der die kritisch aufgeladene Nichtigkeit dieses Textes durch eine Art Selbstdenunziation des Schönberg-schülers ihr musikalisches Gegenstück erhält. Diese Absicht aber scheint verfehlt worden zu sein. Was man vernimmt, ist eine gekonnt kunstvolle Musik, die freilich gemessen an derjenigen des eigentlichen Adressaten nicht kunstvoll genug ist und der aber andererseits auch die ebenso beabsichtigte kritische, vielleicht sogar karikierende Tonlage als „Neue Musik“, als „Musikfest-Musik“, mit der Eisler nichts mehr zu tun haben wollte, abgeht. Beides jedoch, solche Kunstfertigkeit wie solche Aggressivität, findet sich hingegen auf höchstem Niveau in der gleichzeitig komponierten Musik des als Politspießer beschimpften Lehrers...

Es gilt also zu differenzieren. Die „Übergangsstücke“ op. 5 bis 11 sind herausragende kompositorische Leistungen Eislers als Schüler Schönbergs. Sie

kommen mit ihrem künstlerischen Niveau etwa in die Nähe von Anton Weberns kammermusikalisch besetzter Werkgruppe ab op. 12 (*Vier Lieder für Gesang und Klavier*, 1915-17) bis op. 19 (*Zwei Lieder*, 1925/26). Und dieses Niveau haben zumindest die dem Neuen aufgeschlossene Kritiker wahrgenommen und sie veranlaßt, entsprechend interessierte bis wohlwollende Rezensionen zu verfassen – ich erinnere zumal an Adornos Besprechung des *Geige-Cello-Duos* op. 7, das „für den Meister Schönberg [zeuge], in dessen Bereich Eislers kompositorische Strenge wuchs und fähig wurde, mit der freundlichen Grazie seiner spielerischen Art eins zu werden.“⁷ Adorno bezeichnete Eisler wiederholt als den „repräsentative[n Autor] aus der jungen Generation von Schülern Schönbergs“, er sei „einer der begabteste jungen Komponisten schlechthin“. Von den *Klavierstücken* op. 3 heißt es:

„Es herrscht in ihnen ein koboldisch ungewisser und ambivalenter Ton, der kein vermittelndes *Espressivo* nutzt, einzig von der musikalischen Disposition herrührt, die ihn zugleich umfängt. Zwischen rebellischer Tücke und jäher Zartheit schwanken die Stücke trügerisch, zur spirituellen Klarheit ihres Erkenntnisstandes haben sie die Grazie des Naturells.“⁸

Und die *Zeitungsausschnitte* hörte Adorno – und dies bezeichnet wohl den Höhepunkt seines damaligen Eisler-Verständnisses überhaupt – als „Angriff“, der „seine Gewalt aus der Politik, nicht aus der ästhetischen Reflexion [nimmt].“ Adorno weiter:

„Da aber kein Kollektiv existiert, das lyrische Gehalte liefern könnte, die verbindlicher sind als jene privaten; da Eisler die Fragwürdigkeit einer Gemeinschaftskunst ohne Gemeinschaft durchschaut, so gibt er die Idee einer positiven, erfüllten Lyrik ganz dran und formt statt dessen radikal eine negative Lyrik [...] Keiner vermute, hier seien Zeitungsausschnitte als wahre Lyrik der Zeit deklariert [...] in ihrer Abgeschmacktheit und Verwir-

⁷ Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 18, hrsg. von Rolf Tiedemann, S. 521.

⁸ Ebd., S. 523.

rung birgt sich, was Lyrik je und je meinte und was heute echt auszusprechen ihr versagt ist“⁹

Zur Musik vermerkte Adorno freilich kritisch:

„Es ist Gefahr, daß um der Verständlichkeit willen die Mittel nicht auf den vollen Stand der musikalischen [Hervorhebung original] Aktualität gebracht, sondern auf eine Stufe reduziert werden, die [die] Entwicklung bereits hinter sich gebracht hat [...] Es könnte also hier politisch revolutionäre Gesinnung ästhetisch reaktionäre nach sich ziehen, während sie, um sich gänzlich stichhaltig auszuweisen, auch die technischen Mittel auf der aktuellsten Stufe ihrer Geschichtlichkeit ergreifen müßte. Dies das Problem der künftigen Entwicklung Eislers.“¹⁰

Adorno rührt ungemein hellhörig – ungeachtet aller zeitbedingten Elemente in seiner Argumentation, die hier nicht zur Diskussion stehen – an etwas Wesentliches und Folgenreiches. Die Forderung nach Übereinstimmung von „politisch revolutionärer Gesinnung“, wie er schreibt, mit den „technischen Mittel[n] auf der aktuellsten Stufe ihrer Geschichtlichkeit“ wird Eisler wenig später insoweit zurückweisen, als er in solcher Konditionalität lediglich ein überholtes bürgerlich-idealistisches Denkmodell wahrnimmt. Oder anders: in seiner dann hervortretenden Verachtung von bürgerlicher Musikpraxis und -theorie glaubt Eisler, das Beharren auf künstlerischer Autonomie als bürgerlich-idealistisches Relikt nicht nur kritisieren, sondern als hemmend für die kompositorische Umsetzung seines „Kampfmusik“-Konzeptes verwerfen zu müssen. Im Oktober 1927 schrieb Eisler:

⁹ Ebd., S. 524 f.

¹⁰ Ebd., S. 527.

„Es gibt bis heute keinen wirklich revolutionären Musiker, keinen Komponisten, der ein wirklich revolutionäres Werk geschaffen hätte. Bei den Musikern macht sich ausschließlich ein breiiges Kleinbürgertum breit oder ein mondäner Nihilismus“.¹¹

Adorno hingegen setzt solcher Ignoranz behutsam und auch bereits mit einem unüberhörbaren Unterton von Besorgnis entgegen, daß

„immerhin zu fragen wäre, ob denn das Recht der lyrischen Bekundung tatsächlich so ganz erloschen, so ohne Hoffnung privat sei, wie die Meinung es will, die den Liedern [den Zeitungsausschnitten] innewohnt: ob nicht vielmehr die vollkommene ästhetische Realisation der Einsamkeit in dialektischem Umschlag Zugang eröffne zu eben jener Region sozialer Verbindlichkeit, die Eisler geraden Weges zu betreten unternimmt.“¹²

Das ist unverkennbar ein klares Plädoyer für Schönbergs Position, in dem sich zugleich die künftige Haltung Adornos zu Eislers politischer Musik abzuzeichnen beginnt: die des Schweigens, des Beschweigens. Erst in seinen letzten Lebensjahren entstehen Notizen zu einer Publikation über Eisler, die freilich dann doch nicht zustande kommt. Allein diese Notizen enthalten bereits, wie mir scheint, einige unvergleichlich tiefgehende Einsichten in das Wesen von Eislers Musik und nicht zuletzt auch in die Beziehung zum Lehrer. So heißt es z.B.:

„Daraus, daß in der Kunst nur zählt, was realisiert ist, wird bei ihm [Eisler] Blindheit gegen das was über die Realisierung hinausreicht, und wodurch sie erst Kunst wird. In dieser Gesinnung bei ihm das Potential jenes Konformismus, der ihn dann dazu vermochte, mit dem Schdanowismus zu packeln.“¹³

¹¹ Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 32.

¹² Theodor W. Adorno, ebd., S. 527.

¹³ Theodor W. Adorno, *Notizen zu Eisler*, in: *Frankfurter Adorno Blätter VII* (2001), hrsg. von Rolf Tiedemann, München o. J., S. 123.

„Ein Zuviel an Orientierung, ja an Skepsis gegen die ganze Sphäre [gemeint ist gewissermaßen das traditionelle Metierverständnis von Musik], der Ideologieverdacht, hindert ihn [Eisler], rein der Sache sich zu überlassen, sie ganz durchzubilden. Zu gescheut, im Gegensatz zu seinem Lehrer A[rnold] S[chönberg], der darin – zu Unrecht Intellektueller gescholten – ganz naiv war.“¹⁴

„E. hat, von außen, gegen die Kunstreligion recht, aber dies Rechthaben wendet sich gegen seine eigene Kunst, denn die ist nur in dem absoluten Ernst möglich, den er durchschaute und verlachte.“¹⁵

Für Eisler stellte sich die Sache freilich anders dar: „Das Proletariat wird sich mit der Erfahrung und den Kunstmitteln der Bourgeoisie eine neue Musik erst schaffen müssen.“ In diesem Satz erscheint das Dilemma auf den Punkt gebracht. Zum einen zeigt er an, daß Eisler nicht zu unterscheiden vermochte zwischen seinen Leistungen als „Vorzugsschüler“ Schönbergs, dem Adornos und anderer Anerkennung galt, und den gewissermaßen epochalen Dimensionen des Werkes des Lehrers, an dessen ästhetisches Niveau Eislers Stücke zumindest vor der „Kampfmusik“ nicht heranreichten. Ein Vergleich von *Tagebuch* und *Serenade* sollte dies andeuten.¹⁶ D.h., in der Sache wandte sich Eisler nicht von Schönberg ab, sondern eher von dem, was dem Schüler im Umfeld seines Lehrers an eigener Leistung gelungen war. Das war viel mit Blick auf die aktuellen Mitschüler, viel aber auch gemessen an der Mehrheit neuklassizistischer oder auch altromantizistischer

¹⁴ Ebd., S. 126.

¹⁵ Ebd., S. 128.

¹⁶ Auch hierzu finden sich in den *Eisler-Notizen* von Adorno eindringliche Beobachtungen, z.B.: „Auch in seinen atonalen Stücken war er nie wirklich radikal. Sie sind wesentlich chromatisch gehört [...] Dazu immer eine Neigung zu tonalen Wendungen, Schlüssen, Trugschlüssen als Überraschung, Effekt [...] Er war [...] zu klug zur reinen Konsequenz. Dagegen hat er von seiner Schule das Feingliedrige, Artikulierte, in sich Gegliederte übernommen; das Moment des Durchgeformten, das wichtiger ist als das bloße dissonierende Material. Ging immer zusammen mit einem [...] Sinn fürs Ökonomische, Luzide, Transparente. Staccatokomponist, (im staccato auch die Aggression) Neigung zur 2-Stimmigkeit, Mozarteinfluß. Man kann in Arbeiten wie den *Zeitungs Ausschnitten* und dem *Tagebuch* beobachten, wie er diese Qualitäten mit der Simplifizierung zu vereinen sucht“, ebd., S. 130 f.

Musikproduktion, die Eislers heftigen Unmut – und nicht nur den seinen – zurecht entfachte. Nicht angemessen war allerdings seine Abwendung von Schönberg selbst, den Eisler – man muß es wohl so offen sagen – nicht in tieferen Konsequenzen seines Werkes zu begreifen vermochte. Oder wollte er ihn nicht begreifen? In Adornos zitierter früher Schlußfolgerung klingt dies bereits an und in den Eisler-Notizen wird es offen ausgesprochen. Andererseits übernahm Eisler zwar wesentliche Elemente von Schönbergs kompositorischem Denken in die „Kampfmusik“ – und hatte ihn also begriffen, was wiederum von aufmerksamen Kritikern nicht unbeachtet geblieben ist. Doch dann traf den treulos treuen Schüler das doppelte Scheitern des politisch argumentierenden Komponisten in seiner Zeit: die Vertreibung als Kulturbolschewist durch den deutschen Faschismus, und nach dem Exil die Stillstellung als ebenso hochdekorierte wie ungeliebte Ikone einer absurden Dekretierung von sozialistischem Realismus.

Eislers Kompositionen von opus 1 bis 11 sind herausragende Leistungen im Umfeld des Schönberg-Kreises. Sie bleiben jedoch in ihrer künstlerischen Substanz zu denen des Lehrers in unüberhörbarer Distanz. Eisler brach deshalb nicht mit Schönberg, sondern mit dem eigenen Komponieren, um in der „Kampfmusik“ nicht nur schlechthin den eigenen Ton zu finden, sondern hier erst das bei Schönberg Gelernte in seiner, in eigenständiger und auch konkurrenzloser Weise Gestalt werden zu lassen. Hier aber geriet Eisler dann in die wechselnden Konstellationen politischer Gegnerschaften und Verfolgungen, in die ihn nicht zuletzt eigene Verblendungsmechanismen hineinzogen. Wenn sich die Kunst nicht um Politik kümmert, so kümmert sich doch die Politik um die Kunst. Hanns Eisler hatte sich getreu dieser Lebensmaxime mit seiner Musik um Politik gekümmert. Hatte er aber in gleichem Maß damit gerechnet, daß sich auch dann und gerade dann die Politik um die Kunst kümmert? Und zwar in seinem Falle mit der deprimierenden Folge, daß sie, die Politik – in Gestalt der Herren Stripling und Abusch – dem Musiker wie einem Schulbuben die Leviten liest?

