

DYNAMISIERUNG DES WIDERSPRUCHS

Albrecht Betz

Paris, Aachen

Über Eisler und Brecht

Das Wichtigste, was ich von Hanns Eisler gelernt habe: daß gerade, wenn man politische Filme macht, die tiefer gehen als die — gelegentlich auch kunstvoll gemachten — konventionellen psychologischen, daß bei uns, wo Freiheit, Leben, Sieg oder Niederlage einer ganzen Nation oder Klasse die Themen sind, wir auch eine ungleich höhere künstlerische Verantwortung haben gegenüber dem Publikum; und das heißt für mich: die Massen.

Joris Ivens¹

I

Der neutralisierenden Aufbereitung durch die Unterhaltungsmedien und Feuilletons ist es verdankt, daß heute die 'zwanziger Jahre' zu einem Begriff geronnen sind, bei dem — nach dem präzisen Ausdruck Eislers — *die automatisierten Assoziationen wie die Wölfe lauern*². Ein Rudel von Stichworten, freilich unschuldigen, drängt sich auf: Stummfilm, Jazz, Expressionismus, Neue Sachlichkeit. Herausgelöst aus den gesellschaftlichen Antoganismen, verkürzt um die politische Dimension, wurden mit diesem Verfahren der Aneignung Phänomene und Stile geschichtslos 'bewahrt' und ausgegeben

als bewährt. Sie wurden isoliert und verchromt — nun sind sie im Glanz erstarrt: Überbleibsel des Überbaus.

Den Fluchtpunkt der zwanziger Jahre aus dem öffentlichen Bewußtsein zu verdrängen: das Desaster der Endphase der Weimarer Republik und den Zusammenhang mit der ökonomischen Krise, war im Interesse des Kapitals, dem die Medien, wenn auch vermittelt, gehorchen.

Von der *extremen Unsicherheit menschlicher Verhältnisse* während der vorausgehenden Zuckungen des damals nur erst geprobtten Niedergangs, zugleich von ihrem Pendant: der neurotischen Hektik des Amüsierbetriebs, gibt Brecht/Weills "Mahagonny" suggestiv Auskunft. Indessen bleibt, nach Brechts eigenem Wort, die Kritik dieser Oper (1927/29) noch kulinarisch; zur Demonstration steht der Warencharakter der Vergnügungen einer Gesellschaft am Abgrund und der letale Ausgang für den als einzelner in ihr Rebellierenden.

Der Einschnitt fällt in das Jahr der Weltwirtschaftskrise: 1929. Es führt Brecht mit Benjamin zusammen und leitet die Zusammenarbeit mit Eisler ein in dem Augenblick, da die Verschärfung der Klassengegensätze einem neuen Höhepunkt zustrebt³. Die brutale Offenheit, mit der der Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit zutage tritt, forciert die Politisierung der bürgerlichen Intelligenz. Für ihre — innerhalb der Kultursphäre — bewußtesten Vertreter verstärkt sich die Notwendigkeit, ihre künftigen künstlerischen und theoretischen Produktionen in einer dialektisch-materialistischen Perspektive neu zu konzipieren. Durch die politischen Erfahrungen, die sie, am konzentriertesten in Berlin, gewinnen, rücken Klassenbewußtsein und Solidarität, die Frage des Bündnisses mit dem Proletariat im Zusammenhang mit der Diskussion neuer Kommunikationsformen ins Zentrum der Auseinandersetzung. Die Orientierung auf ein neues Publikum, das Anknüpfen müssen an dessen Erfahrungshorizont, zugleich der Kampf gegen den heraufziehenden Faschismus sind die aktuellen Forderungen. Aus dieser historischen Situation versuchen Brecht und Eisler in den folgenden Jahren Beispiele zu liefern für eine neue gesellschaftliche Funktion der Kunst, die sie auch theoretisch bestimmen. Von der geschichtlichen Kampfsituation nicht unmittelbar zu trennen, behalten die Modelle, die sie mit ihren

künstlerischen Produktionen zugleich entwickeln (v.a. "Die Maßnahme"⁴ und "Die Mutter"), dennoch bis heute soviel Provozierendes, daß — trotz des fünfzigjährigen Abstands — für eine ernsthafte Diskussion politischer Kunst hier wohl historisch Verbindung aufzunehmen wäre. Das gleiche gilt für eine materialistische Ästhetik und Funktionsbestimmung der Kunst: zu überprüfen und differenziert weiterzuführen sind die Ansätze, die sich hierfür bei Eisler, Brecht und Benjamin — nicht zuletzt als Interpreten dieser Modelle — zu Beginn der dreissiger Jahre herauskristallisieren.

Das neue Medium, das damals auf den Plan und in die Diskussion tritt, erweckt wegen seiner Massenwirkung zunächst große Hoffnungen: der Tonfilm. Die Absicht, ihn als Instrument politischer und künstlerischer Interessen gegen die sogleich vorwaltenden kommerziellen zu nutzen, erweist sich zwar in den letzten Jahren der Weimarer Republik (mit wenigen, allerdings bedeutenden Ausnahmen wie "Kuhle Wampe") als Illusion. Die Forderung, die Verwendbarkeit des Tonfilms unter anderen Bedingungen zu reflektieren und zu praktizieren, blieb davon jedoch unberührt; die Zusammenarbeit zwischen Eisler und Ivens dem großen holländischen Dokumentarfilmregisseur, kann als Beispiel stehen.

Der konsequente Wechsel der Optik und der Haltung führt die Fortgeschrittensten jener Autoren, Komponisten, Maler und Regisseure, die den Klassenkampf thematisieren, zur Umfunktionierung ihrer Arbeit: politisch-pädagogische und dokumentarische Darstellungsformen werden entwickelt. Die einzelnen Künste treten in neue Beziehung zueinander, die Produzenten werden wechselseitig Haupt- und Mitarbeiter. Die Absicht ist eine veränderte und verändernde, kollektive statt individualistische Produktion und Rezeption.

Die politisch-agitatorischen Möglichkeiten der kulturellen Produktion zu nutzen, ohne vom künstlerischen Anspruch abzugehen, gilt als Postulat auch heute. Gleichwohl stellen sich die Probleme anders: die unübersichtlichere Klassenstruktur, die erst latente ökonomische Krise, das Kommunikationsmonopol des Fernsehens müssen in die Reflexion der neuen Mittel eingehen. Wieweit etwa die à la Dario Fo in Italien oder weiterentwickelte Modelle des Strassentheaters sich als brauchbar erweisen, welche Funktion einer revolutionären

Musik zukommen müßte, kann hier nicht erörtert werden. Die folgenden Bemerkungen versuchen, die Position des in der BRD aus erklärlichen Gründen (Kalter Krieg) sehr spät rezipierten Komponisten Hanns Eisler in einigen Umrissen anzudeuten.

II

Zu den Anfängen der 'echten Zusammenarbeit' mit Brecht bemerkt Eisler aus dem Rückblick (1961): *Vor allem 1929, als der große Sprung kam von "Dreigroschenoper" und "Mahagonny" zur "Maßnahme"... funktionierte ich eigentlich... wie der Bote der Arbeiterbewegung*⁵. Seine mehrjährige Erfahrung mit ihr bezeichnet er als das Praktische, das er mitzuteilen hatte. Bescheiden verschweigt er seinen auch theoretischen Erfahrungsvorsprung gegenüber Brecht: Eislers intensive Lektüre von Texten Marx und Lenins reicht bis in den Beginn der zwanziger Jahre zurück⁶. Als dreißigjähriger Komponist, dem das dialektische bereits zum normalen Denken wurde, überdies mit dem aufs äußerste geschärften ästhetischen Bewußtsein des Schönberg-Schülers, trifft er sich mit Brecht in der Überzeugung, daß eine Kunst mit politischer Funktion, die die bürgerliche und deren *Folgenlosigkeit* zu ersetzen hat, erhebliche *Masterialveränderungen* voraussetzt.

Solche Aufgabenstellung impliziert vorab die Torpedierung traditioneller Wahrnehmungs- und Reaktionsmechanismen, die mit der üblichen Folgenlosigkeit viel zu tun haben. Dabei sind die von den neuen Medien Funk und Film vorgegebenen technischen Standards miteinzubeziehen. Präzision der Montage (der literarischen wie musikalischen), genau kalkulierte Schocks und Konsistenzbrüche, Instrumentations- und Rhythmenwechsel ohne Übergang, Knappheit und Konzentration sind die von außen ablesbaren Indizien dieses Wandels. Distanzierungstechniken werden von nun ab für Eisler und Brecht eine große Rolle spielen. Ziel dieses instrumentellen Verfahrens aufklärerischer Kunst ist es, eine revolutionäre Thematik so vorzuführen, daß — zugleich über eine spezifische Art intellektuellen Vergnügens — politische Haltungen produziert werden. Nur sie können Folgen zeitigen.

Bereits 1930 reflektiert Brecht das Dilemma, für die Verbreitung seiner Arbeiten auf die — mangels anderer — bürgerlichen Kulturinstitutionen angewiesen zu sein. In den Erläuterungen zum Lehrstück "Ozeanflug" erhebt er die von Benjamin später aufgenommene Forderung, diese *Apparate nicht zu beliefern, sondern zu verändern: Es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neuerungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen*⁷.

Konkretes Ergebnis der Einsicht, daß die Erneuerung des Materials allein nicht ausreicht und — isoliert — eher zur Stabilisierung der überkommenen Funktion von Kunst beiträgt, ist Eisler/Brechts "Maßnahme", die 1930 entsteht. In dem in Anlehnung an die Kantatenform komponierten 'Lehrstück' werden wesentliche Motive aus einem Aufsatz Lenins verarbeitet, der damals gerade in deutscher Übersetzung erscheint: "Der 'Radikalismus', die Kinderkrankheit des Kommunismus"⁸. Eine der angezielten Aufgaben ist die Umfunktionierung der Konzertform als überholter künstlerischer Produktionsform. Dabei müssen, Benjamin zufolge, zwei Bedingungen erfüllt werden: *erstens den Gegensatz zwischen Ausführenden und Hörenden und zweitens den zwischen Technik und Gehalten zu beseitigen*. In seinem Aufsatz "Der Autor als Produzent" rekurriert er auf eine wichtige Beobachtung Eislers. *Man muß sich hüten, die Orchestermusik zu überschätzen und sie für die einzig hohe Kunst zu halten. Musik ohne Worte hat ihre große Bedeutung und ihre volle Ausdehnung erst im Kapitalismus erhalten. Das heißt, fährt Benjamin fort, die Aufgabe, das Konzert zu verändern, ist nicht ohne Mitwirkung des Wortes möglich. Sie allein ist es, die, wie Eisler es formuliert, die Veränderung eines Konzertes in ein politisches Meeting bewirken kann. Daß aber eine solche Veränderung in der Tat einen Höchststand der musikalischen und literarischen Technik darstellt, haben Brecht und Eisler mit dem Lehrstück 'Die Maßnahme' bewiesen*^{9,10}.

Die von Benjamin benutzten Zitate finden sich in Eislers wichtigem Vortrag "Die Erbauer einer neuen Musikkultur"¹¹, den er 1931 in Düsseldorf aus Anlaß einer Aufführung der "Maßnahme" hielt. Vorgeprägt ist dort auch die zentrale Fragestellung Benjamins im Produzenten-Aufsatz. Eislers an der

Entwicklung der Musik orientierte Beobachtung wird dabei auf die Literatur übertragen. *Ehe ich frage, wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat*¹¹. Bei Eisler heißt es: *Denn die Geschichte lehrt uns, daß jeder neue Musikstil nicht aus einem ästhetisch neuen Standpunkt entsteht, also keine Materialrevolution darstellt, sondern die Änderung des Materials zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft überhaupt*¹².

Als eine der praktischen Konsequenzen für die Arbeit des Produzenten mit verändertem Standort bestimmt Eisler: *Was Hauptzweck war (in der bürgerlichen Kunst, A.B.), nämlich der Genuß, wird Mittel zum Zweck. Die Kunst hat nicht mehr die Aufgabe, das Schönheitsbedürfnis des Hörers zu befriedigen, sondern sie benutzt die Schönheit, um den einzelnen anzulernen, um ihm die Ideen der Arbeiterklasse, die aktuellen Probleme des Klassenkampfes faßlich und greifbar zu machen*¹³. Grundsätzlich gilt, daß die politische Haltung die Kompositionstechnik selber penetrieren muß. *Die neue Funktion der Musik, das sind: Aktivierung zum Kampf und politische Schulung... muß bedeuten, daß sämtliche Musikformen und die Technik der Musikstücke aus diesem eigentlichen Zweck, das ist der Klassenkampf, entwickelt werden müssen*¹⁴.

Dieses Postulat wird damals von Eisler am konkretesten eingeholt mit den Arbeiterkampfliedern und Chören, oft nach Texten von Brecht. Ihre legendäre Massenwirksamkeit ist weniger dem Anknüpfen an überlieferte, volkstümlich-kollektive Formen verdankt, als einer neuen tonalen Struktur¹⁵ und dem sehr differenzierten Einsatz des Rhythmus. Ihre, unerreicht gebliebene, Qualität hat Adorno — ziemlich spät — bestätigt. *Zu den ganz wenigen Versuchen, Musik selbst, den kompositorischen Habitus, mit etwas wie Klassensinn zu infiltrieren, rechnen... einige Arbeiten von Hanns Eisler aus den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren, vor allem Arbeiterchöre. Darin haben wirkliche kompositorische Phantasie und erhebliches technisches Vermögen in den Dienst von Ausdruckscharakteren, rein musikalischen Formulierungen sich gestellt, denen an sich, vor allem außermusikalischen Programm und Inhalt, eine bestimmte Art scharfer und*

spitzer Aggressivität zukommt. Diese Musik hat mit den agitatorischen Texten überaus eng sich verbunden...¹⁶.

Vielleicht ist es kein Zufall, daß jenes der Kampflieder, daß seiner Bedeutung nach der Marseillaise und der Internationale and die Seite gestellt werden muß, zunächst für einen Film geschrieben wurde: das "Solidaritätslied". Seinem Autor (Brecht) zufolge, soll das Kampflied *helfen, die Bewegung weiter zu treiben, sie zu vertiefen und sie zu organisieren*¹⁷ "Kuhle Wampe", 1931/32 als Film für ein Arbeiterpublikum gedreht, soll helfen, solidarisches Klassenbewußtsein zu erzeugen und den Organisations- und Kampfwillen stimulieren. Die doppelte Kritik des Films, der auf das Solidaritätslied wie auf einen Fluchtpunkt hin konzipiert ist, verbindet die Denunziation der Verhältnisse, als deren Folge die Arbeitslosigkeit zur Katastrophe wurde, mit der Warnung vor der Verkleinbürgerlichung der Arbeiter. Die Überwindung beider setzt Solidarität voraus. Die Massenwirkung des jungen Tonfilms soll sich mit der des Kampfliedes vereinen. Antithetisch treten damit zwei äußerst divergente Elemente zusammen: das visuell avancierteste, die dokumentierende Filmmontage, und das akustisch archaische des Massenliedes.

In ihrem zehn Jahre später im amerikanischen Exil geschriebenen Buch "Komposition für den Film" kommen Eisler und Adorno auf den Gegensatz zwischen Sehen und Hören zu sprechen. *Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grunde als eine von Waren aufzufassen sich gewöhnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden. Hören ist, verglichen mit dem Sehen, "archaisch", mit der Technik nicht mitgekommen. Man könnte sagen, daß wesentlich mit dem selbstvergessenen Ohr, anstatt mit dem flinken, abschätzenden Auge zu reagieren, in gewisser Weise dem spätindustriellen Zeitalter widerspricht. Darum wohnt der akustischen Wahrnehmung als solcher unvergleichlich mehr als der optischen ein Moment der Kollektivität inne. Zumindest zwei der wichtigsten Elemente der abendländischen Musik, die harmonisch-kontrapunktische Mehrstimmigkeit und ihre rhythmische Artikulation verweisen unmittelbar auf eine Vielheit nach dem Modell der einstigen kirchlichen Gemeinde. Dies unmittelbare, am Phänomen haftende Verhältnis zum Kollektiv hängt wahrscheinlich mit der*

*Raumtiefe zusammen, dem Gefühl des Umfassenden, den einzelnen einbeziehenden, das von aller Musik ausgeht*¹⁸. Während Eisler der Gefahr des Mißbrauchs jenes Kollektiven für Vernebelung und Begriffslosigkeit den Weg verbaut durch sein kompositorisches Verfahren, das auf Rationalem insistiert, dem Bewußtmachen von Zusammenhängen, so nutzt er gleichwohl die einigende Kraft, die ihm innewohnt, für die Erzeugung einer solidarischen Grundhaltung. Das mobilisierende Pathos des Solidaritätsliedes, bei dessen Komposition Eisler — wie auch sonst häufig bei den Kampfliedern — auf eine Kirchentonart zurückgriff (hier: phrygisch¹⁹, sie wird durch andere Elemente spezifisch gebrochen) erinnert von ferne an frühe protestantische Lieder, etwa die Luthers. Zwei Äußerungen Eislers belegen, daß der Vergleich nicht gar so weit hergeholt ist und durchaus die Texte Brechts miteinbezieht. Im Gespräch mit Bunge äußert er in einem Exkurs über Musik und Gesellschaft: *Das eigentliche Eindringen des Volkes in die Kirche geschah durch die Choräle von Luther, der ja die Volksmusik "christlich korrigiert" hat — wie er es nennt -, wobei oft schweinische Gassenhauer durch die sanften Hände Luthers sich in fromme Choräle verwandelt haben. Es wäre für einen Protestanten ganz erstaunlich, was so der Urgroßvater eines Liedes wie "Nun kommt der Heidenheiland" für ein Volkslied einmal war*²⁰.

Über Brecht äußert er in anderem Zusammenhang: *Brecht... knüpft an Luther an. Er überspringt die Klassik. Das hat er mir auch zugegeben... Und da schon Luther selbst an die Volkssprache anknüpft — das ist ja eine der berühmtesten Lutherischen Formulierungen, 'dem Volk aufs Maul schauen' — so knüpft auch Brecht an die echte Volkssprache wieder an*²¹.

Hierher gehört die Beobachtung eines der wenigen großen deutschen Autoren, die von den psychologischen Bedürfnissen des Kampfes etwas verstanden haben. Heinrich Heine sieht Luthers... Lieder (als) in Kampf und Not... entsprossen... Er war nichts weniger als ein milder Schwan in manchen Gesängen, wo er den Mut der Seinigen anfeuert und sich selber zur wildesten Kampflost begeistert. Ein Schlachtlied war jener trotzige Gesang, womit er und seine Begleiter in Worms einzogen... Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt²². Die Marseillaise jener frühen deutschen Ersatzform der Revolution ist für Heine "Ein feste

Burg ist unser Gott". Die extreme Polarisierung, wohl die Achse jeden Kampfliedes, ist nicht die einzige Verwandtschaft zwischen den Texten Luthers und Brechts (Gott contra Teufel/Proletariat contra Tyrannei). Das unmittelbar Drängende, verbunden mit der Deklaration des Feindes als geschichtlich überholt, im Grunde schon besiegt (*Das macht, er is gericht'*), der totale, das Ganze einfordernde Anspruch für das im Kampflied sich repräsentierende Kollektiv (*Das Reich muß uns doch bleiben*), vor allem aber die — Reduktionen nicht scheuende — konkret-wuchtige Einfachheit der Sprache, trotz genauer Komposition, machen das Gemeinsame aus.

Das Kommunikative solcher Schreibart, auch in der Prosa und im Dialog, kann, wie Heine im Hinblick auf Luthers Bibelübersetzung diagnostiziert, weitreichende Folgen haben. *Da dieses Buch in den Händen der ärmsten Leute ist, so bedürfen diese keiner besonderen gelehrten Anleitung, um sich literarisch aussprechen zu können. Dieser Umstand wird, wenn bei uns die politische Revolution ausbricht, gar merkwürdige Erscheinungen zur Folge haben. Die Freiheit wird überall sprechen können, und ihre Sprache wird biblisch sein*²³. Säkularisiertes biblisches Pathos ist ein wichtiger Bestandteil der neuen Volkstümlichkeit, die Brecht (auf sehr artifizielle Weise) erreicht. Ob für Eislers musikalische Sprache, die bei den Liedern hinter das Dur-Moll-System zurückgreift, in ähnlich starkem Umfang Elemente aus der frühen Tradition einbezogen werden, kann hier nicht erörtert werden.

III

Den zynischen, kulturindustriellen Mißbrauch des Elements von Kollektivität in der Musik haben Eisler und Adorno in ihrem Buch über die Filmmusik im damals fortgeschrittensten Stadium in den USA analysiert. Sie beschrieben damit nicht nur den krassesten Fall marktmäßiger Organisation musikalischer Produkte, sondern auch, gesamtgesellschaftlich, dasjenige Medium des Überbaus... das die Perpetuierung politischer Bewußtlosigkeit auf dem höchsten technologischen Niveau betreibt²⁴. Als Emigranten während des Krieges in Kalifornien lebend, sehen sie in Hollywood²⁵, wie unter dem Druck massiver Kapitalinteres-

sen der Film eine manifest anti-emanzipatorische Funktion gewinnt, woran die Filmmusik — freiwillig oder unfreiwillig — erheblichen Anteil hat. Welche Aufgabe einer Komposition für den Film zukommen müßte, die sich querstellt zum üblichen Mechanismus der Vereinnahmung und eine kritische Funktion erfüllen will, definieren sie so: *Bei einem echt montierten, antithetischen Einsatz der Musik wird es sich darum nicht handeln, möglichst viele dissonierende Klänge und neuartige Farben in die Maschinerie zu werfen, die sie dann verdaut, abstumpft und konventionalisiert wieder von sich gibt, sondern den Mechanismus der Neutralisierung selber zu brechen. Genau das ist die Funktion des planenden Komponierens*²⁶. *Richtig montieren heißt interpretieren*²⁷. Die Musik als dramaturgischer Kontrapunkt zum Film hat sich nicht illustrierend und begleitend, sondern kontrastär und komplementär zum Bildverlauf zu verhalten. Zwar liegt ein konkretes Einheitsmoment in der Gestik, doch soll ihr Verhältnis im tiefsten Moment der Einheit antithetisch sein. Indem der musikalische dem visuellen Verlauf gegenmontiert wird, sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt, kann der Sinn der Szene hervortreten²⁸. Dieser genau kalkulierte Spannungszustand entwickelt eine innere Triebkraft, die zur Entladung drängt, in neuen Konflikt gerät, auch abrupt abbrechen kann, substituiert durch eine neue gegensätzliche Bewegung. Man könnte das Verfahren, das auch an Eislers Kompositionen von Texten Brechts²⁹ häufig ablesbar ist, als Dynamisierung des Widerspruchs bezeichnen. (Es scheint mir Eislers Denkbewegung überhaupt zu kennzeichnen, ebenso wie seine politischen-künstlerischen Arbeiten wohl die Dynamisierung bestehender Widersprüche beabsichtigen; hierin wiederum dürfte das Gemeinsame mit Brecht bestehen.) Dazu abschließend ein von Eisler selbst beschriebenes Beispiel aus der Filmmusik, überschrieben "Bewegung gegen Ruhe" und auf "Kuhle Wampe" bezogen: *Traurig verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die 'Stimmung' des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, Marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik — der strengen Form sowohl wie des Tons — zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der, der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität*³⁰.

Im Vergleich mit Eislers Produktionen vom Ausgang der Weimarer Republik scheinen die im amerikanischen Exil entstandenen vergleichsweise esoterisch. Neben Kompositionen für den Film sowie für Stücke Brechts und klassische Lyrik, entstehen Kammermusiken von hohem Rang, die der Zwölftontechnik seines Lehrers Schönberg — er lebt in unmittelbarer Nachbarschaft — verpflichtet sind. (Hinzu kommt der Zwang, als Emigrant sich weitgehend apolitisch verhalten zu müssen). Später hat Eisler solche künstlerische 'Laboratoriumsarbeit' jungen Komponisten empfohlen, um sich des avanciertesten Materialstands zu versichern auch für politische Musik. Indessen bedarf die Qualität dieser Arbeiten — wie etwa das Quintett "Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben", op. 70 — keiner Rechtfertigung, ebensowenig wie die Benutzung dodekaphonischer Elemente, die ihm später in der DDR oft genug borniert angekreidet wurde. Für ihn handelte es sich um ein Material unter anderen, das er manchmal bevorzugte, weil wer mit ihm dank seiner Ausbildung besonders vertraut war, kurz, dessen er sich bediente, wenn er es brauchte.

In einem Gespräch mit Notowicz hat Eisler Schönbergs *unerbittliche Strenge* in Fragen des künstlerischen Gewissens und des intellektuellen Anspruchs als den *größten Eindruck* seines Lebens bezeichnet. Um die Rolle Schönbergs als künstlerischer Vaterfigur für Eisler zu fixieren, bedurfte es eines subtilen psychoanalytischen Ansatzes. Ob dies freilich ein präokkupierendes Problem der Eisler-Rezeption ist, scheint zweifelhaft.

Die Komplexität des Werkes Eislers, dem — nach dem zunächst kulturpolitisch kanalisierten in der DDR — hoffentlich eine breite und anhaltende Rezeption in der Welt folgen wird, konnte in dieser Skizze mir knapp angedeutet werden. Die gemeinsamen Arbeiten mit Brecht machen nur einen Teil, freilich einen zentralen, aus. Die späten Kompositionen, während der letzten zwölf Jahre seines Lebens in Berlin, bedürfen einer gesonderten Darstellung. Für die oppositionelle westdeutsche Intelligenz und eine neue politische Kunst könnte Eisler eine dauerhafte Orientierungs-Funktion gewinnen, sobald sich endgültig herumgesprochen hat, daß eine antikomunikative, esoterische Kunst und Theorie nicht die heutige Form genuiner Aufklärung darstellen.

- 1 Im Gespräch mit dem Verfasser am 15. Dez. 1971 in Paris. Veröffentlicht in der Literaturbeilage der "Frankfurter Rundschau" vom 8. April 1972. Ivens arbeitet z.Z. an einem Dokumentarfilm über die Resultate der Kulturrevolution in der VR China.
- 2 N. Notowicz: "Wir reden hier nicht von Napolen. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler", Berlin 1971, S. 175.
- 3 Die Verschärfung wird durch Maßnahmen des Kapitals weit mehr herbeigeführt als durch Aktionen der Arbeiterschaft, deren Kampfbewußtsein längst nicht mehr (oder noch nicht wieder) das von 1919 ist. Selbst Piscators Proletarisches Theater in Berlin (1920/21), in das Arbeiterkollektive miteinbezogen sind, die proletarisch-revolutionäre Agitation beabsichtigen, kennt nur eine sehr kurze Lebensdauer. (Vgl. W. Fähnders/M. Rector, "Literatur im Klassenkampf", München 1971.) Es wird vom Berliner Polizeipräsidenten verboten. Zehn Jahre später haben Brecht und Eisler einem anderen Bewußtseinsstand des Arbeiterpublikums Rechnung zu tragen; sie müssen weiterhin auch linke bürgerliche Gruppen mit ihren Produktionen anzielen.
- 4 Zur Diskussion der "Lehrstücke" s.: "alternative" 78/79, "Materialistische Literaturtheorie III", Berlin 1971.
- 5 H. Bunge: "Fragen Sie mehr über Brecht, Hanns Eisler im Gespräch", München 1970, S.256.
- 6 Bunge, a.a.O. S.156.
- 7 B. Brecht: "Schriften zur Literatur und Kunst" I, Berlin 1966, S.146.
- 8 R. Steinweg: "Brechts 'Die Maßnahme'", in: "alternative" 78/79, S.140.
- 9 W. Benjamin: "Versuche über Brecht", Frankfurt 1966, S.109.
- 10 Auf die Aufführung der "Maßnahme" im Dezember 1930 im Großen Schauspielhaus, Berlin, und anschließend in der Philharmonie, an der einige hundert Mitglieder des Arbeiterchors Groß-Berlin beteiligt sind, nimmt Peter Watt in der "Linkskurve" Bezug. Die Bewertung ist — obwohl in einer von Klischees strotzenden Sprache gehalten — aufschlußreich: Eislers jüngste Arbeit... ist eine seiner wichtigsten Leistungen. Die bewußte Enthaltensamkeit im Melodischen, die strenge Unterordnung unter den ideologischen Inhalt, die sparsame, aggressive, ungeheuer starke Prägung einer selbständigen musikalischen Ausdrucksform, die trotz ihrer Eigenart jeden musikalischen Selbstzweck ausschließt, ist eines der wichtigsten Erlebnisse der revolutionären Musik. Die hinreißende Gewalt seiner Kunst findet jedoch erst darin ihre Erklärung, daß sie nicht nur Bekenntnis eines einzelnen, sondern den Willen, den Glauben und die wissende Überzeugung der ganzen Klasse des revolutionären Proletariats verkörpert ('Musik und Klassenkampf'), "Linkskurve", 3. Jhg. Nr. 1, Januar 1931.
- 11 Benjamin, a.a.O., S.98.

- 12 H. Eisler: "Reden und Aufsätze", Leipzig 1961, S.46. Wiederabgedruckt in: "Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft" 5/6, S.34 ff., Tübingen 1971. Sehr lesenswert in diesem Heft: Konrad Böhmers Aufsatz "Zum Problem der Fortschrittlichkeit des musikalischen Materials", S.4 ff.
- 13 a.a.O., S.50.
- 14 Zit, n.J. Elsner: "Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Hanns Eislers", in: "Sinn und Form", Sonderheft Hanns Eisler, 1964, S.175.
- 15 a.a.O., S.176.
- 16 Th. W. Adorno: "Einleitung in die Musiksoziologie", Hamburg 1968, S.77 f.
- 17 Brecht: "Schriften zur Literatur" II, S.173.
- 18 Th. W. Adorno/H. Eisler: "Komposition für den Film", München 1969, S.41, f.
- 19 Elsner, a.a.O., S.176.
- 20 Bunge, a.a.O., S.47.
- 21 a.a.O., S.216, f.
- 22 Heinrich Heine: "Sämtliche Werke", ed. Elster, Letpzig, Wien, Berlin, 1890, Bd. IV, S.200.
- 23 a.a.O., S.199.
- 24 H. Lück: "Adorno als Geist, Eisler al Praktikus", in: "Neues Forum", Januar 1970, S.37 f.
- 25 Brecht, der — anders als Eisler und Adorno — nicht von einem Forschungsauftrag leben kann, geht es am schlechtesten. Seine Versuche, als Szenarist ins Filmgeschäft einzusteigen, sind eine Kette von Mißerfolgen. Die III, und VII, seiner — das Gespenstische dieses Terrains der Illusionen hervorkehrenden — Hollywood-Elegien lauten: Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/Geh' ich zum Markt, wo Lügen verkauft werden./Hoffnungsvoll/Reihe ich mich ein unter die Verkäufer. — Diese Stadt hat mich belehrt/Paradies und Hölle können eine Stadt sein./Für die Mittellosen ist/Das Paradies die Hölle (zit, n. Bunge, a.a.O., S.20, f.).
- 26 Adorno/Eisler, a.a.O., S.123.
- 27 a.a.O., S.107.
- 28 a.a.O., S.48.
- 29 Die Implikate dieser Kategorie, die hier nur aperçu-haft eingeführt werden kann, bleiben einer erweiterten Darstellung vorbehalten.
- 30 Adorno/Eisler, a.a.O., S.49.
- 31 Notowicz, a.a.O., S.46.

(Mit freundlicher Genehmigung von:
Edition Text und Kritik, München, R.F.A.)