

## Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl

Dimitri Schostakowitsch und Hanns Eisler

Dimitri Schostakowitsch und Hanns Eisler – was sollten diese beiden Komponisten gemeinsam haben? Ihre längst vergessenen Hymnen für ihre jeweiligen kommunistischen Staaten? Die zahlreichen Musiken für den Film? Die Popularität durch Massenlieder? Den Spaß an unterhaltsamer Musik? Die Verzweiflung und den Alkohol?

Schostakowitsch, das ist Musik für den Konzertsaal, man interessiert sich für seine Sinfonien und vielleicht noch für seine Streichquartette. Eisler, das ist Musik für die Straße, die auch Schülern in der DDR Spaß machte, wenn sie einen guten Musiklehrer hatten. Für den Westen wurde er von den 68ern entdeckt, die sein *Solidaritätslied* bei Demonstrationen und Kundgebungen sangen – lustvoll mittendrin das Sogenannte Linksradikele Blasorchester mit Heiner Goebbels, der seine erste Platte *Vier Fäuste für Hanns Eisler* nannte. Mit seiner Collage *Eislermaterial* produzierte Goebbels 1998 einen Gruß zum 100. Geburtstag des Kollegen. Eisler ist erfrischend politisch und er kämpfte gegen die Dummheit in der Musik – seine frechen Tiraden auf Tonband zu hören ist immer noch sehr amüsant. Mit Eisler kann man provozieren, mit Schostakowitsch hat das noch keiner versucht. Schostakowitschs politische Artikel sind grauenhaft und seine politische Musik ist wertlos.

Schostakowitsch blieb der Sonatenform treu und schrieb neben ausladenden Sinfonien auch Streichquartette, Solokonzerte und Kammermusik, während Eisler ein Meister der kleinen Formen von knapper Dauer blieb und eher auf barocke Formen zurückgriff. Eisler lehnte die Musik von Wagner und Mahler als ideologisch und gefühlsbetont ab, während Schostakowitsch Mahler liebte und Wagner zitierte. Der wichtigste Unterschied aber ist, dass Schostakowitsch die Oktoberrevolution als Elfjähriger erlebte und sein ganzes Komponistenleben unter einer kommunistischen Regierung verbrachte ohne je Kommunist zu sein, während Eisler, der 1916 ein Jahr vor dem Abitur zum Kriegsdienst einberufen wurde und den Krieg hasste, früh Sozialist wurde und im Feld die Oktoberrevolution als Hoffnungsstrahl empfand. Aber nur seine letzten dreizehn Jahre verlebte er unter dem kommunistischen Regime der DDR, von denen er jedoch etliche Zeit in Wien verbrachte und stets österreichischer Staatsbürger blieb.

Schostakowitsch (1906 – 1975) und Eisler (1898 – 1962) haben sich mehrfach getroffen, sowohl in Moskau als auch in Ostberlin und Wien. Beide absolvierten solche Begegnungen in erster Linie als Repräsentanten ihrer Kunstsparte in den „Bruderländern“ UdSSR und DDR. Was sie wirklich über einander dachten, wissen wir nicht. Der Würdigungsartikel von Schostakowitsch nach Eislers Tod ist das typische Beispiel eines jener Artikel, die andere ihm vorschrieben und die er blind unterzeichnete: Die Formulierungen sind schematisch und politisch, ein künstlerischer Inhalt fehlt. Hanns Eisler nahm Schostakowitschs Musik zwar wahr, aber inhaltlich setzte er sich nicht damit auseinander. Seine Einführung zur Elften Sinfonie entwickelt nur Motive, die sowieso zu Eislers rhetorischem Repertoire gehörten, und geht auf die Musik gar nicht ein. Schönbergs Kritik an Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie* hat Eisler nicht widersprochen. Dennoch waren sie Zeitgenossen (Eisler war acht Jahre älter als Schostakowitsch) und lebten im Bann des Sowjetkommunismus. Arbeiteten sie nur aneinander vorbei? Was prägt das künstlerische Profil, die individuelle Persönlichkeit, der politische Zustand der Gesellschaft oder der Stand des Handwerks?

Sein Handwerk lernte Eisler zwischen 1919 und 1923 bei Arnold Schönberg; die Klaviersonate opus 1 war sein Gesellenstück. Schönberg wählte er als Lehrer, weil dieser der fortschrittlichste Musiker seiner Zeit war; Eisler wollte immer gerne mit vorne dran sein. Vor Eisler hatten schon Alban Berg und Anton Webern bei Schönberg gelernt. Hier lernte Eisler die Musik der Wiener Klassiker Beethoven, Mozart, Schubert, auch Brahms,

genauestens kennen. Vor allem Beethovens radikale Arbeit an der Zerlegung und Entwicklung der Themen und Motive war die Grundlage auch für Schönbergs Technik der entwickelnden Variation und schließlich seiner um 1920 entwickelten Zwölftonmusik – die er seine Schüler aber nicht lehrte. Darüber sprach man im Schönberg-Kreis außerhalb des Unterrichts. Die Zwölftontechnik nahm mit Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung Formen der barocken Fuge wieder auf. Schönberg befand sich mit seinen Reihen-Konstruktionen in einer ähnlichen Situation wie Johann Sebastian Bach mit seiner *Kunst der Fuge*: Am Ende einer Epoche sucht sich das Material neue Wege und ächzt unter der Last dessen, was es im Fall Bachs noch nicht und im Fall Schönbergs nicht mehr aussprechen kann. Die gesamte Technik wird aufgeboten, um den explosiven Ausdruck unter Kontrolle zu halten. Mit Bach begann, mit Schönberg endete die Epoche der Musik des bürgerlichen Individuums. Aus der Statik der Barockmusik war die Dynamik der bürgerlichen Musik hervorgegangen, jetzt führte der Weg zurück in die Statik.

Der fünf Jahre jüngere Theodor W. Adorno kam zwar erst nach Eislers „Lehrzeit“ nach Wien als Schüler zu Alban Berg, freundete sich aber rasch mit Eisler an. Beide hatten die gleiche handwerkliche Grundlage, beide waren davon überzeugt, dass die Schönbergschule den fortschrittlichsten Geist in der Musik verkörperte. Nach Frankfurt schrieb Adorno 1925 an seinen Freund Siegfried Kracauer: „Im Café Museum verkehre ich (in den letzten Wochen war ich nicht da), sehe öfters Eisler, den begabtesten Schönbergschüler (begabter als Krenek und Hindemith), auch einen namens Ratz, der ernsthaft ist, und Morgenstern<sup>1</sup>. Überall dort hab’ ich Echo für meine Musik, bei Eisler ganz besonders.“<sup>2</sup> Im zweiten von Adornos Zwei Stücken für Streichquartett opus 2 (1925), wo Thema und Variationen aus einer Reihe mit 21 Tönen gebildet sind, besteht Ähnlichkeit mit dem zweiten Satz von Eislers Divertimento für Bläserquintett opus 4 (1923), einer Variationenfolge über ein siebentaktiges Thema, das reihenmäßig behandelt ist<sup>3</sup> – die Familienähnlichkeit der Schönbergschule.

Dass Eisler und Adorno dennoch bald verschiedene Wege gingen, lag an der politischen Entwicklung. Schönberg und Eisler hatten die Erfahrung des Krieges machen müssen und in Wien die politischen Kämpfe nach dem Zerfall des Kaiserreichs miterlebt. Anton Webern war nicht der Einzige aus dem Schönberg-Kreis, der Arbeiterchöre und Arbeiterkonzerte dirigierte, auch Eisler zog es in die politischen Kämpfe: Er wollte keine Musik für diese schrecklichen Bürger schreiben, die am Krieg schuld waren, die Arbeiter unterdrückten und sich in den Konzertsälen langweilten. Er wurde Kommunist – sein älterer Bruder Gerhart war im November 1918 Gründungsmitglied der KPD gewesen, seine linksradikale ältere Schwester Ruth Fischer wurde 1924 zur Vorsitzenden der KPD gewählt und 1925 von Stalin wieder zum Rücktritt gezwungen.

Kommunist wurde auch der Berliner Dirigent Hermann Scherchen (1891 – 1966), der nicht nur für Schönberg, sondern für die gesamte Moderne eine zentrale Rolle spielte. Er war Schönberg zuerst 1911 bei der Vorbereitung der Uraufführung des *Pierrot lunaire* begegnet und sollte ihm bis über dessen Tod hinaus treu bleiben. Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges war Scherchen in Lettland engagiert und wurde von den Russen als feindlicher Ausländer interniert. Die Oktoberrevolution erlebte er 1917 im Kriegsgefangenenlager und wurde ihr begeisterter Anhänger. Er sah die Arbeiter und Bauern, die den Aufstand trugen, und deren Situation sich durch die Revolution verbesserte; ihnen fühlte er sich zu Dank verpflichtet. Als er nach Berlin zurück kam, brachte er seine Übersetzung von *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* mit, das rasch zur Hymne der deutschen Arbeiterbewegung wurde.

<sup>1</sup> Soma Morgenstern (1890 – 1976), Schriftsteller, befreundet mit Alban Berg, Rudolf Kolisch, Otto Klemperer, Karol Rathaus, Joseph Roth, Alma Mahler-Werfel

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1923 – 1966, Frankfurt 2008, S. 59

<sup>3</sup> Thomas Ahrend, Aspekte der Instrumentalmusik Hanns Eislers – Zu Form und Verfahren in den Variationen. Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin, Band 7, 2006, S. 50, 54f. Ahrend weiter: „Den Variationensatz des Divertimentos zeigt Ansätze einer Reihentechnik, die sich auch Aspekten figurierender Variation ableitet und die offensichtlich auch das kompositorische Denken anderer Komponisten der Wiener Schule – sofern man Adorno dazu rechnen mag – zu diesem Zeitpunkt beschäftigten. In der Folge experimentierte Eisler mit den Möglichkeiten der Verbindung von Reihentechniken und Variantenfolgen weiter.“

Scherchen gründete ein Streichquartett, die avantgardistische Musikzeitschrift *Melos* und die Neue Musikgesellschaft Berlin, dazu lehrte er an der Musikhochschule. Außerdem dirigierte er Berliner Arbeiterchöre und wurde Bundesdirigent des Deutschen Arbeitersängerbundes. Für ihn war es kein Widerspruch, in beiden Musiksphären zu arbeiten: „Schönberg-Musik, das ist nichts fürs Volk, das spielen wir nach 22 Uhr für die Interessenten.“ In Donaueschingen dirigierte er 1922 die Uraufführung der Kammermusik Nr. 1 von Paul Hindemith mit dem *Finale 1921* – die Trompetensignale und der Marschtritt im zweiten Satz deuten auf die Filmmusik von Hanns Eisler zu *Kuhle Wampe* (1931) voraus und im Finale ahnt man die Filmmusik von Schostakowitsch zum *Neuen Babylon* (1928). Scherchen hatte immer die Nase im Wind und war ein Trüffelschwein des musikalischen Zeitgeistes. Auch die Erste Sinfonie op. 7 (1921) von Ernst Křenek fand ihre Uraufführung durch Hermann Scherchen bei den Frankfurter Museumskonzerten. Scherchen war Mentor von Karl Amadeus Hartmann (1905 – 1963), eines der wenigen Komponisten, die in Deutschland nach 1933 anständig blieben, und von Wladimir Vogel (1896 – 1984), der 1933 wegen seines Engagements für den deutsch-sowjetischen Kulturaustausch fliehen musste.

Arnold Schönberg ging im Januar 1926 an die Preußische Akademie der Künste nach Berlin. Hanns Eisler zog 1926 ebenfalls nach Berlin und träumte dort davon, dass nun eine neue Musikkultur für die bisher Unterprivilegierten entstehen könne: „Technische Methoden der Musik können nicht entstehen durch Materialrevolution, sondern können nur entstehen durch eine gesellschaftliche Veränderung, in der eine neue Klasse zur Macht gelangt, in der die Kunst auch einen neuen gesellschaftlichen Zweck hat. Die Anwendung wissenschaftlicher Methoden gibt auf diese Frage eine eigentümliche Antwort. Die einzige Klasse, die neue Methoden braucht, für die eine Funktionsveränderung der Musik eine Lebensnotwendigkeit bedeutet, ist das revolutionäre Proletariat.“<sup>4</sup> Das sagte Hanns Eisler 1931 in seinem Vortrag *Die Erbauer einer neuen Musikkultur*.

Die Schönberg'sche Revolutionierung der Musik erklärte Eisler nun also für überflüssig. Sie war im Rahmen der bürgerlichen Kultur verblieben und würde mit dieser absterben. Dem sah er ohne Bedauern entgegen. Mit dem bei Schönberg erworbenen Handwerk aber wollte er zum Aufbau einer neuen Musikkultur beitragen. „Fortschritt“ stand schließlich nicht nur auf dem Banner des Industriekapitalismus, sondern auch des Kommunismus.

In seinem Vortrag *Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf* folgte er den marxistischen Kunsttheorien: „Die Arbeiterschaft war durch ihre einseitige Verwendung im Produktionsprozess nicht überbaubildend. In der Musik hat sie keine neue musikalische Richtung begründet, aber sie hat bereits eine vergessene Funktion der Musik wieder eingeführt. Das ist eben das Tenzlied. Vom ästhetischen Standpunkt aus war es immer ein Stil, der auch von den fortgeschrittenen Kreisen der Bourgeoisie als veraltet, als lächerlich bezeichnet wurde. Und wenn jemand 1880 behauptet hätte, dass die plumpen, rot angestrichenen, kleinbürgerlichen Lieder der Arbeiterschaft dazu berufen sind, der Arbeiterschaft das große Erbe der deutschen klassischen Musik zu erobern, so wäre auch einem raffinierten Musikergehirn dies als grober Unfug vorgekommen. Das ist aber theoretisch ein richtiger Satz; denn die Geschichte lehrt uns, dass jeder neue Musikstil nicht entsteht aus einem ästhetisch neuen Standpunkt, also keine Materialrevolution vorstellt, sondern die Änderung der Technik zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft.“<sup>5</sup>

Das musikalische Material entwickelt sich als Funktion der jeweiligen Gesellschaft – in dieser Verwendung des Begriffs vom „Material“ der künstlerischen Produktion traf Eisler sich mit Adorno, der von einem geschichtlich vorgegebenen Material sprach, das das Handwerk des Komponisten prägt: „Material kann nicht anders gefasst werden, denn als das, womit ein

---

<sup>4</sup> Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924 – 1948*, III/1, Leipzig 1982, S. 156

<sup>5</sup> ebenda, S. 125

Komponist operiert, arbeitet. Das ist jedoch nicht weniger als der vergegenständlichte und kritisch reflektierte Stand der technischen Produktionskräfte einer Epoche, dem die Komponisten jeweils sich gegenüber finden. Physikalische und geschichtliche Momente sind voneinander tingiert. In der Wiener Klassik etwa begreift das Material nicht nur die Tonalität, die temperierte Skala, die Möglichkeit der Modulation in vollkommenem Quintenzirkel ein, sondern ungezählte idiomatische Bestandteile, die musikalische Sprache jener Phase. Eher äußert sie sich in ihr, als dass sie darüber disponierte. Sogar Formtypen wie Sonate, Rondo oder Charaktervariation, syntaktische Formen wie die von Vordersatz und Nachsatz, waren ihr weithin Apriorien, nicht wählbare Modi der Gestaltung.“<sup>6</sup>

Seinen Begriff vom Material hatte Adorno zum ersten Mal in dem Aufsatz *Reaktion und Fortschritt*<sup>7</sup> entwickelt, der 1930 erschien. Er benutzte zwar den marxistischen Begriff von den Produktivkräften als den Gestaltern der Wirklichkeit, allerdings aus der Position des kritischen Betrachters heraus, nicht aus der Position dessen, der eingreifen will. Dagegen polemisierte sein alter Freund Eisler wütend: „Man muss sich endlich dazu entschließen, Musik als eine von den Menschen für die Menschen in bestimmten konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen entstehende und vergehende Kunst anzusehen. Auch ein Herr Wiesengrund-Adorno aus Frankfurt, der in seinem Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*<sup>8</sup> sich bemüht, ‚marxistische‘ Methoden anzuwenden, bleibt bei der reinen Interpretation der Wirklichkeit stehen, ohne auch nur den Versuch zu machen, die Kräfte, die sie ändern könnten, zu erforschen. Es ist ein eigentümlicher Fall der Verwechslung des dialektischen Materialismus mit dem dialektischen Mystizismus und es genügt nicht, an Stelle des lieben Gottes (eines älteren Herren mit weißem Bart) die Zwölftontechnik zu substituieren. Die jungen Musiker müssten lernen, und hierin müsste sie die Arbeiterklasse kontrollieren, sich die neuen Denkmethode des dialektischen Materialismus anzueignen. Denn diese Denkmethode allein kann die Richtschnur für das *praktische Verhalten* jedes einzelnen Musikers in dieser komplizierten Zeit sein.“<sup>9</sup>

So wütend wurde Eisler, weil er die Zwickmühle kannte, aus der er sich so leicht nicht befreien konnte: Wenn es einen Stand des Materials gab, der von Schönberg markiert wurde, wie sollte er sich dann bei seiner Agitprop-Musik verhalten, die ja keine Schönbergmusik sein konnte? Seine Antwort bestand darin, dass er versuchte, ein geschichtlich neues Material zu entwickeln und durch diese praktische Arbeit das musikalische Niveau der Arbeiterklasse allmählich zu heben – wer einmal auf den Geschmack gekommen ist, würde keine Lust mehr haben auf billige, dumme Surrogate. Mit dem Traum von der neuen proletarischen Kultur war Eisler ja auch nicht alleine.

Die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen hatten sich verschärft, die Schlägertrupps der Nazis übten ihren Terror aus, Hitler verbreitete mit Unterstützung der Industrie und des Militärs – und Bayreuths – Nationalismus und Judenhass: Macht Deutschland wieder stark! Deshalb hatte Hanns Eisler sich entschieden, parteiische Musik zu schreiben, und sich dafür vom Marxismus die theoretische Begründung verschafft. Vor allem aber schrieb er Musik mit Durchschlagskraft, die gut gemacht war. Musik, die politische Wirkung hatte, ohne sich an den Nutzer heranzuschmeißen. Form und Inhalt passten zueinander. 1929 traf er bei Erwin Piscator zum ersten Mal den Schauspieler Ernst Busch (genannt der „Barrikaden-Tauber“, nach dem berühmten Tenor Richard Tauber), der viele Eisler-Lieder populär machen sollte. Bertold Brecht lernte er 1930 beim Kammermusikfestival „Neue Musik Berlin“ kennen, und

---

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle* (1961). In: *Quasi una fantasia*, Frankfurt 1963, S 380f. Sowie: *Gesammelte Schriften* 16, S. 503

<sup>7</sup> Adorno, *GS* 17, S. 133ff

<sup>8</sup> Adorno in: *Zeitschrift für Sozialforschung* I (1932), S. 103-124 (Heft 1/2) und S. 356-378 (Heft 3), *GS* 18, S. 729ff. Der Aufsatz beginnt mit dem Satz: „Wann immer heute Musik erklingt, zeichnet sie in den bestimmtesten Linien die Widersprüche und Brüche ab, welche die gegenwärtige Gesellschaft durchfurchen und ist zugleich durch den tiefsten Bruch von eben der Gesellschaft abgetrennt, die sie selber samt ihren Brüchen produziert, ohne doch mehr als Abhub und Trümmer der Musik aufnehmen zu können. Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozess ist ausschließlich die der Ware.“

<sup>9</sup> Eisler, *Schriften* III/1, S. 188f

*Die Maßnahme* wurde ihre erste gemeinsame Arbeit, ein großes Werk für die Arbeitersängerbewegung, das am 13. Dezember 1930 in der Philharmonie uraufgeführt wurde.<sup>10</sup>

Da ihm der Nebeldunst der Wagnerschule verhasst war, suchte Eisler seine Vorbilder bei Bachs Passionen und deren klarem, epischen Darstellungsstil, den auch Bertold Brecht so liebte.<sup>11</sup> Man hört das in vielen Vokalkompositionen Eislers. Und auch in seinen instrumentalen Werken griff er eher zu barocken Formen. Selbst die entwickelnde Variation setzte er kaum noch sonatenmäßig-prozesshaft ein. Eislers Material ist oft gar nicht mehr dynamisch und revolutionär, sondern statisch und gestisch.

1931 schrieb Eisler seine agitatorischen Filmmusiken *Das Lied vom Leben*, *Niemandsland* und *Kuhle Wampe* mit dem *Solidaritätslied*. Im Mai 1932 fuhr er nach Moskau und weiter in die neue Industriestadt Magnitogorsk, um für den holländischen Regisseur Joris Ivens die Musik zu dem Dokumentarfilm *Magnitogorsk* zu schreiben, der den industriellen Aufbau in der Sowjetunion feierte. Der Sozialismus hatte damit begonnen, in der Sowjetunion das Industriesystem mit härtester Gewalt durchzusetzen, und Eisler sang ahnungslos das Loblied auf die mörderische Arbeit an den Großprojekten, denen Millionen Menschen zum Opfer fielen.

Lenins späte Erkenntnis, man solle lieber damit zufrieden sein, überhaupt mal eine bürgerliche Kultur zu bekommen, statt über proletarische Kultur zu schwadronieren, war nicht durchgedrungen. Ein Idealist wie Eisler hatte zwar das Zeug dazu, kultivierte Musik für den Klassenkampf zu schreiben, doch er musste nun lernen, dass es da welche gab, die alles besser wussten. Georg Lukács beispielsweise brach 1934 die „Expressionismus-Debatte“<sup>12</sup> vom Zaun: Seine These, der Expressionismus sei ein Vorläufer des Faschismus gewesen, wurde in die Begründung für die neue Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ integriert. Von den stalinistischen Kulturbürokraten wurde Eisler jetzt für seine Tendenz zur „Neuen Sachlichkeit“ und zum „Formalismus“ attackiert. Eisler hatte für den Magnitogorsk-Film Lieder auf Texte von Sergej Tretjakow komponiert und plante mit diesem sogar eine Magnitogorsk-Oper, doch als früherer Futurist war Tretjakow nun unter Beschuss geraten und die vom Bolschoi Theater schon angekündigte Oper fiel flach.

Schostakowitsch erlebte damals nicht weniger zwiespältige Zeiten. Er war kein Kommunist, stand den Entwicklungen aber auch nicht feindselig gegenüber; unter den bestehenden, oft äußerst schwierigen Verhältnissen suchte er nach seinem Weg. Sein Studium in Petrograd von 1919 bis 1923 hatte ihn vor allem mit den Kompositionsmethoden der Wiener Klassik und deren Nachfolgern vertraut gemacht; als Pianist spielte er am liebsten Bach, Beethoven und Liszt, dazu auch Schumann, Chopin und Tschaikowsky, Rachmaninow, Prokofjew. Später entdeckte er Strawinsky und die zeitgenössische Avantgarde – bis 1932 funktionierte noch der internationale Austausch mit der sowjetischen Musik. Alban Bergs *Wozzeck* wurde aufgeführt und beeindruckte den jungen Russen nachhaltig. Schostakowitsch erprobte sein Talent in viele Richtungen, am Theater, beim Film ebenso wie im Konzertsaal, beim Ballett und in der Oper. Trotz der Revolution war das Musikleben erst einmal bürgerlich geblieben, doch die künstlerische Avantgarde wurde von proletarischen Organisationen attackiert. Wenn politische Tendenz gefordert war, lieferte Schostakowitsch sie, etwa in den Chor-

---

<sup>10</sup> Der Dirigent Roland Kluttig, der die „Maßnahme“ nach Jahrzehnten des Verbots 1997 erstmals wieder am Berliner Ensemble dirigiert hatte, antwortete auf die Frage „Das anfängliche Unwohlsein bezog sich auf den Text, zum Teil aber auch auf die Musik?“ folgendermaßen: „Vor allem aber wohl auf die Verknüpfung des Textes mit bestimmten musikalischen Mitteln, also etwa die Verknüpfung der politischen Parolen mit diesem Bach’schen Gestus, dem Passionsgestus. Da war mir auch nicht gleich klar: Soll ich jetzt eher das Fanalhafte an dieser Musik betonen – oder mehr das Konstruierte, das ja auch drin ist. Letzten Endes muss das Fanalhafte wieder rein, sonst funktioniert es nicht.“ Eisler-Mitteilungen, Heft 44, Berlin 2007, S. 25

<sup>11</sup> „Eisler knüpft hier musikgeschichtlich bewusst an eine Zeit vor der Romantik an, an die Kirchenmusik, die ja ebenfalls eher auf ein Kollektiv als auf größtmöglichen Subjektivismus gerichtet war.“ Kluttig, a.a.O., S. 27

<sup>12</sup> Ursprünglich reagierte Lukács auf Gottfried Benn, der sich in der Zeitschrift „Deutsche Zukunft“ vom 5. 11. 1933 zum Expressionismus geäußert und ihn für die Nazis akzeptabel zu machen versuchte hatte

Finales der Zweiten und Dritten Sinfonie (1927 *Oktober* und 1929 *Der 1. Mai*), ohne deshalb in den instrumentalen Teilen auf Material-Experimente zu verzichten.

Doch er war unzufrieden und hatte das Gefühl, sich zu verlieren: „Von Anfang 1929 bis Ende 1931 arbeitete ich ausschließlich im musikalischen Kunstgewerbe. (...) Es ist für niemanden ein Geheimnis, dass die Lage an der musikalischen Front am Vorabend des 14. Jahrestages der Oktoberrevolution katastrophal ist. (...) Ich fasse zusammen: Fort mit der Entpersönlichung des Komponisten! (...) Ich kann nicht mehr ‚unpersönlich‘ und schablonenhaft komponieren. Auf diese Weise bahne ich mir den Weg zu einer großen Sinfonie, die dem 15. Jahrestag der Oktoberrevolution gewidmet ist.“ Diese *Deklaration der Pflichten eines Komponisten* veröffentlichte Schostakowitsch 1931 in der Zeitschrift *Der Arbeiter und das Theater*<sup>13</sup>, also zeitgleich zu Eislers frohgemuten Proklamationen.

Jedoch hatte er die Rechnung ohne den Wirt gemacht: Entpersönlichung war gerade das, was die Partei von den Künstlern forderte. Im April 1932 ließ Stalin alle Kunstorganisationen gleichschalten. In der Musik kam die Botschaft naturgemäß etwas später an. Auch die Machtübernahme der Nazis in Deutschland im Januar 1933 beunruhigte die russischen Musiker kaum. Schostakowitsch schrieb erst einmal seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk* zuende, danach 24 Präludien für Klavier und ein Klavierkonzert. Die Uraufführung der *Lady Macbeth* am 22. Januar 1934 in Leningrad und zwei Tage danach in Moskau war bei Publikum, Presse und Musikern ein großer Erfolg. Das Werk fand auch internationale Aufmerksamkeit in Buenos Aires, Zürich, Cleveland, New York, Ljubljana, Stockholm, Zagreb. Leopold Stokowski dirigierte die Erste Sinfonie in Philadelphia, Otto Klemperer in New York. Arturo Toscanini nahm sie auf, und in England erschien eine Schallplatte mit der Suite aus dem Ballett *Das goldene Zeitalter*. Der junge Benjamin Britten hörte die konzertante Aufführung der *Lady Macbeth* in London mit Begeisterung. Schostakowitsch wurde auch international berühmt.

Der erste Fünfjahresplan wurde vorfristig erfüllt – der Sozialismus hatte Fahrt aufgenommen, und von den Opfern sprach man nicht. Schostakowitschs drittes Ballett *Der helle Bach* führte auf das sozialistische Dorf, den Kolchos, und zeigte die Freude an der Arbeit. Die Handlung schildert die unmögliche Liebe zwischen dem verheirateten Kolchosagronomen und einer gastierenden Balletttänzerin. Da war die Begeisterung nicht ganz so groß, aber es gab noch lange keinen Grund, sich Sorgen zu machen – bis zum 27. Januar 1936, als in der Parteizeitung *Prawda* in dem Artikel *Chaos statt Musik* eine Generalabrechnung mit *Lady Macbeth* veröffentlicht wurde. Die Abfertigung des *Hellen Bachs* folgte am 6. Februar. Beide Stücke wurde vom Repertoire gestrichen. Auf einer Sitzung des Komponistenverbandes am 5. und 7. Februar fielen auch zahlreiche Kollegen über Schostakowitsch her, die ihn vorher gepriesen hatten.

Schostakowitsch suchte Rat bei seinem musikalischen Freund, dem Marschall Tuchatschewski. Am 13. Juni 1937 erschien die Nachricht von der Hinrichtung Tuchatschewskis wegen einer angeblichen Verschwörung gegen Stalin. Auch Schostakowitsch wurde verhört, um weitere Verschwörer zu verraten. Nur weil sein Verhöroffizier ebenfalls erschossen wurde, kam er davon. Danach schloß er monatelang angezogen, den Notfallkoffer neben sich, und wartete darauf, dass er vom Geheimdienst abgeholt würde. Schostakowitschs Studienfreund Michail Kwadri war am 12. Juni 1929 erschossen worden. Sein väterlicher Komponistenfreund Nikolai Schiljajew wurde 1937 wegen angeblicher Kollaboration mit Tuchatschewski hingerichtet. Schostakowitschs Schwager wurde als Klassenfeind verhaftet, seine ältere Schwester musste sich von ihm scheiden lassen und wurde nach Sibirien verbannt, sein Großvater wurde ins Lager verschleppt<sup>14</sup>. Zahllose Künstlerkollegen wurden verhaftet oder umgebracht, man lebte in fortdauernder Angst. Seine Vierte Sinfonie, an deren Uraufführung in Leningrad gerade

<sup>13</sup> zitiert nach: N. W. Lukjanowa, Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Berlin 1982, S. 87f

<sup>14</sup> Krzysztof Meyer, Dmitri Schostakowitsch, Mainz 1998, S. 232

geprobt wurde, zog der Komponist zurück, obwohl Otto Klemperer, dem er sie 1936 in Leningrad gezeigt hatte, davon begeistert war und sie sogar auf Tournee aufführen wollte<sup>15</sup>. Ein Jahr lang hörte man nichts mehr von Schostakowitsch. „Er suchte Vergessen, unter anderem auch im Alkohol, und zwar in immer stärkeren Maße“<sup>16</sup>. Was sollte er tun?

Im Westen las man unterdessen die begeisterten Reiseberichte und Rechtfertigungen von Louis Aragon, André Malraux, Romain Rolland, George Bernhard Shaw, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Bertold Brecht, Ernst Bloch über die tollen Erfolge in der Sowjetunion und die Unausweichlichkeit der Schauprozesse. Ernst Bloch, kein KP-Mitglied, schrieb im Partejargon über Bucharin und Rykow: „Sie haben sich mit dem faschistischen Teufel verbündet. Sie sind politische Verbrecher und Schädlinge großen Ausmaßes geworden. Ihre Verbrechen sind objektiv die schwersten.“<sup>17</sup>

Der Erste Schriftstellerkongress 1934 in Moskau war ein Triumph für Stalins Kulturpolitik<sup>18</sup>. Die ausländischen Gäste verschlossen die Augen vor der Mordmaschine Stalin, weil ihnen im Kampf gegen die Mordmaschinen Hitler, Mussolini und Franco die Sowjetunion als letztes Bollwerk der Hoffnung erschien. Auf der Trauerfeier für Maxim Gorki sagte André Gide 1936 in Moskau: „Das Schicksal der Kultur ist in unseren Sinnen geknüpft an das Schicksal der UdSSR selbst. Wir werden sie verteidigen.“

Doch als Gide später seinen enttäuschten Bericht *Retour de l'URSS (Zurück aus der UdSSR)* veröffentlichte, fiel die vereinigte Linke über den Verräter her: Was nicht wahr sein durfte, konnte nicht wahr sein. „Wenn alles, was wir in Sowjetlanden sehen, fröhlich erscheint,“ schreibe Gide, „so auch deswegen, weil alles, was nicht fröhlich ist, verdächtig wird. Zum Klagen ist nicht Russland der rechte Ort, sondern Sibirien. Die UdSSR ist kinderreich genug, um sich, ohne dass es auffällt, grausame ‚Abholzungen‘ im Dickicht der Menschheit leisten zu können. Die, die verschwinden (die man verschwinden lässt), das sind die Wertvollsten – jene, die ihre Stirn nicht so tief senken konnten und wollten, wie es erforderlich gewesen wäre.“ Und Gide fügte hinzu: „Was aber soll man vom marxistischen Standpunkt aus denken über jenes Gesetz, das sich gegen die Homosexuellen richtet, sie den Kontrarevolutionären gleichstellt (denn der *Nicht-Konformismus* wird verfolgt bis in die sexuellen Fragen hinein) und sie zu fünfjähriger Deportation verurteilt, mit Erneuerung der Strafe, falls sie durch die Verbannung nicht gebessert sein sollten?“ Gides Buch störte auch bei der Verteidigung der Spanischen Republik, denn diese Verteidigung schien unlösbar mit der Sowjetunion verbunden. Selbst ein Autor wie Klaus Mann, der der Sowjetunion immer kritisch gegenüber gestanden hatte und in der US Army diente, fragte sich, ob man jetzt im Krieg die Sowjetunion nicht doch positiver beurteilen müsse.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Isaak Dawydowitsch Glikman (Hrsg.), Dmitri Schostakowitsch – Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Berlin 1995, S. 14ff

<sup>16</sup> Meyer, S. 233

<sup>17</sup> Ernst Bloch, Bucharins Schlusswort, in: Die neue Weltbühne 34 (1938), S. 558-563 (Nr. 18, 5.5.1938)

<sup>18</sup> Klaus Mann, Der Wendepunkt. Hamburg, 1984, S. 456ff

<sup>19</sup> Klaus Mann, Der Wendepunkt, S. 600ff: „14. Januar 1942. Angesichts des Heroismus, mit dem die Rote Armee und das russische Volk die Nazi-Invasion bekämpfen, erscheint unser Urteil über die Sowjetunion in mancher Hinsicht revisionsbedürftig. Gewisse Tendenzen und Aspekte der Kreml-Politik, an denen wir Anstoß zu nehmen pflegten, werden erst jetzt verständlich. Wie steht es etwa, im Licht der heutigen Ereignisse, um jene berüchtigten Prozesse von 1937? Die summarisch-rigorose Liquidierung der militärischen und ‚trozkistischen‘ Opposition wurde damals in liberalen Kreisen als unerträglicher Skandal empfunden. Ohne die Prozesse von 1937 gäbe es heute, 1942, vielleicht keinen russischen Widerstand ... Und Finnland? Wir alle schrien Zeter und Mordio, als dieses kleine und beliebte Land von der großen und unbeliebten Sowjetunion überfallen wurde. Wie aber, wenn wir uns voreilig entrüstet hätten? Nein, Eroberungslust war es wohl nicht, was die Sowjetunion zu ihrem aggressiven Akt bestimmte. Stalin griff an, um dem Angreifer zuvorzukommen. Er wusste, was Hitler plante und wie gefügig das antirussische, prodeutsche Helsingfors diesen Plänen war. Eine strategische Position von solcher Wichtigkeit musste gesichert werden ... Die Tatsache, dass Russland heute unser Bundesgenosse gegen Nazi-Deutschland ist, soll uns nicht blind für die Fehler des Sowjet-Regimes machen. Aber wenn dieses Regime wirklich so hassenswert wäre und – wichtiger – wenn es von den russischen Massen wirklich so gehasst würde, wie die reaktionäre Presse uns seit über zwanzig Jahren einzureden versucht, wie erklärt sich dann der zähe Heldenmut, mit dem das russische Volk sich jetzt verteidigt? Man sage doch nicht, die Liebe zur ‚russischen Erde‘ sei das einzige Motiv für solche Tapferkeit! Auch 1917 stand der Feind auf diesem heiligen Boden – was die

Eisler blieb bei seiner Haltung. Adorno berichtete Walter Benjamin von Eislers hämischen Kommentaren über Stalins ermordete Opponenten<sup>20</sup>. An den Moskauer Prozessen schieden sich die Geister endgültig. Wien, Prag, Paris, Dänemark, London, Holland, USA, Moskau – das waren einige von Eislers Exil-Stationen nach Hitlers Machtergreifung, überall war er aktiv. 1936 reiste er zu den Internationalen Brigaden, die im Spanischen Bürgerkrieg gegen Franco kämpften, und schrieb für sie neue und feurige Lieder. Ernest Hemingway und Joris Ivens dokumentierten die Kämpfe gegen die Falangisten, in Madrid dirigierte der Mexikaner Silvestre Revueltas seine Sinfonie, um die Arbeiter und Soldaten der Republik zu unterstützen. Der Schriftsteller Gustav Regler wurde politischer Kommissar bei der deutschen Brigade und erlebte dort das gleiche wie vorher in Paris, wo Walter Ulbricht<sup>21</sup> „Abweichler“ von der Parteilinie liquidieren ließ. Der Marxismus hatte sich zur Ersatzreligion entwickelt und Ulbricht nahm die Funktion des Inquisitors wahr. Doch auch Regler blieb dabei, weil die Weltlage keinen Ausweg zu bieten schien.

Gerhart Eisler war einer von den Hardlinern<sup>22</sup>. Er wird seinem Bruder seine Sicht der Dinge vermittelt haben, als beide sich im amerikanischen Exil wiedertrafen. Von Spanien aus war Hanns Eisler für acht Monate nach Dänemark zu Brecht gegangen, wo er an seiner *Deutschen Sinfonie* weiterarbeitete, die er 1935 begonnen hatte. Im Januar 1938 kam er in New York an und blieb zehn Jahre in den USA.

Durch die Errichtung der Nazi-Herrschaft war Eisler immer mehr abgeschnitten worden von seiner unmittelbarsten Inspirationsquelle: der Arbeiterbewegung. Wer sollte das 1936 komponierte A-Cappella-Chorstück *Gegen den Krieg. Thema und Variationen nach Gedichten von Bertold Brecht* jetzt singen? Die Komposition folgt dem Konzept einer Materialvariation und die Variationen sind einzelnen Textzeilen zugeordnet, die das Thema Krieg variieren. Text und Musik erklären sich gegenseitig und entwickeln eine Dialektik *in* der Musik.<sup>23</sup>

Hier im Wartestand, zwar ohne finanzielle Not, aber ungeduldig das Ende des Krieges abwartend, schrieb Eisler Musik ohne Adressat. Und er sah wieder regelmäßig seinen alten

---

Bauern, Arbeiter und Intellektuellen keineswegs davon abhielt, den Krieg zu sabotieren; denn die Zarenherrschaft war nicht mehr erwünscht, und man gedachte, sie loszuwerden. Auch der kommunistischen Diktatur könnte man sich jetzt entledigen, hätte man es darauf abgesehen. Gerade dies scheint nicht der Fall zu sein. Man sabotiert nicht. Man kämpft. Wem gäbe das nicht zu denken?“

<sup>20</sup> Adorno am 4. Mai 1938 aus New York an Walter Benjamin: „Öfter sah ich den Eisler, einmal zu einem langen Gespräch. Er ist völlig freundlich und umgänglich, was vermutlich dem Institut oder dem Radioprojekt zuzuschreiben ist, und seine neueste Pose mir gegenüber ist die des alten, wettererprobten, materialistischen Politikers, der den jungen, unerfahrenen Idealisten vor den Unbilden der Zeit väterlich protegert und ihm die neuen Einsichten vermittelt, dass auch die Politik mit den Menschen so zu rechnen habe, wie sie einmal sind, und dass auch die Arbeiter keine Engel seien. Mit großer Ruhe habe ich mir seine armselige Verteidigung der Moskauer Prozesse angehört; mit heftigstem Ekel die Witze, die er über die Ermordung Bucharins riss. Er gibt vor, diesen in Moskau gekannt zu haben; aber Bucharins Gewissen sei schon damals so schlecht gewesen, dass er ihm, Eisler, nicht in die treuen Augen habe blicken können.“ – T. W. Adorno / Walter Benjamin Briefwechsel, Frankfurt 1994, S. 328

<sup>21</sup> „ein Professor Unrat der Revolution, der Geschichte spielte und seine (übrigens präzise funktionierenden) Beamtenintrigen für machiavellistische Staatskunst hielt“ – Gustav Regler, *Das Ohr des Malchus*. Köln 1960, S. 233ff

<sup>22</sup> Regler, S. 457ff

<sup>23</sup> Ahrend 2006, S. 232f: „Im Unterschied zu der von Eisler geforderten Dialektik der Musik als einer objektiven Dialektik der Funktionen der Musik in einer Gesellschaft, lässt sich das immanent musikalische Denken des Komponisten Eisler als eine subjektive Dialektik interpretieren, die Widersprüche des musikalischen Materials entwickelt. (...) Verallgemeinernd ließe sich vielleicht sagen, dass im Zentrum von Eislers kompositorischem Denken die Vermittlung von Gegensätzen des verwendeten musikalischen Materials steht: Antagonismen werden zu ‚Ton‘ gestaltet. Für diese Art des musikalischen Denkens ist das Prinzip der Variation nicht nur eine Chiffre, sondern ein adäquates Modell, dieses Denken musikalisch zu realisieren.“ Ahrend bringt hier auch Schönbergs „musikalischen Gedanken“ ins Spiel: „Mit der Musik ist es nun ganz ähnlich wie mit der menschlichen Sprache. Auch sie dient der Mitteilung von Gedanken, und zwar von musikalischen.“ Eisler 1927 in „Musik und Musikverständnis“ (Schriften I.3, S. 43, Fn. 39). Siehe auch: Rudolph Stephan, *Der musikalische Gedanke bei Arnold Schönberg*. In: *Vom musikalischen Denken*, Mainz 1985, S. 129ff



Lehrer. Dort in Los Angeles trafen sich nämlich alle wieder: Arnold Schönberg, Thomas und Heinrich Mann, Leon Feuchtwanger, Bertold Brecht, Hanns Eisler, Paul Dessau, Otto Klemperer, Fritz Lang, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. Als Flüchtlinge waren sie hier wieder Freunde.

Für die rein instrumentale Musik war nun Schönberg wieder das Maß von Eislers Handwerk.<sup>24</sup> Im Gespräch mit Nathan Notowicz beschrieb Eisler später in der DDR Schönbergs Verständnis von Variationstechnik: „Schönberg unterscheidet, historisch gesehen, zwei Variationstechniken, und zwar die figurierte Variation und das, was er die Charaktervariation nennt. Unter figurierter Variation versteht er vor allem die Variationstechnik, sagen wir, Mozarts und Haydns, wo die festgehaltenen Themen oder Themenstrukturen figuriert werden. (...) Charaktervariationen – das bedeutet nicht nur eine Frage des Ausdrucks der Variationen (...), sondern Schönberg meinte damit auch die unspielerische, konstruktive Art, mit der Beethoven von einer bestimmten Phase seines Schaffens an die Variationstechnik betreibt.“<sup>25</sup>

Im amerikanischen Exil trafen auch die beiden alten Freunde Eisler und Adorno wieder aufeinander. Kalt gestellt auf einem anderen Kontinent, in einer fremden Gesellschaft, konnten sie den entsetzlichen Dingen, die in Europa geschahen, nur zusehen. Das Zusehen hatte Eisler Adorno ja schon immer vorgeworfen, während Adorno jetzt Eisler vorwarf, dass er sich mit dem Spottbild des „Dialektischen Materialismus“ abfand, zu dem beim offiziellen Kommunismus die Marx'sche Theorie und Hegels Dialektik verkommen waren. Der „Diamat“ bezeichnete sich ausdrücklich als eine Ideologie und ordnete sowohl das Denken als auch die Kunst rabiater Praxis unter, die bei Strafe des Todes nicht mehr kritisch hinterfragt werden durfte.<sup>26</sup> Wenn jetzt Schostakowitschs Siebte Sinfonie in Amerika als Beispiel des heroischen Widerstandes der Sowjetmenschen gegen die Nazis aufgeführt wurde, erschien sie Eisler und Adorno als minderwertiges Schlachtengemälde à la *Wellingtons Sieg* von Beethoven.

Adorno arbeitete für das Institut für Sozialforschung, das aus Frankfurt emigriert war, Eisler war Professor an der New School for Social Research, die vielen aus Europa vertriebenen Gelehrten Unterschlupf bot, und bekam 1940 von der Rockefeller Foundation das Geld für eine Filmmusikstudie. Da Adorno gleichzeitig ein Rockefeller-Stipendium für eine Studie über Radiomusik erhalten hatte, taten die beiden sich zusammen, um Eislers Filmmusik-Erfahrung auch theoretisch auszuwerten. Daraus entstand das gemeinsame Buch *Komposition für den Film*, das beide 1947 bei Oxford University Press und später getrennt in Ost- und Westdeutschland veröffentlichten: Nicht Geschmacksverstärker und Überwältiger sollte die Musik sein, sondern dem Zuschauer eine kritische Distanz zum Gesehenen ermöglichen. Sein Zwölftonstück *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* zu einem kurzen Dokumentarfilm von Joris Ivens entstand in diesem Rahmen als Demonstrationsbeispiel.

„In vielen Sprachen steht für Trauer auch der Regen. Das Einregnen. Erinnern Sie sich an die großartigen Regengedichte zum Beispiel von Verlaine. Auch – glaube ich – bei Rimbaud kommt das vor. Auch bei der großen Lyrik. Regen steht als Zeichen für Trauer. So war

---

<sup>24</sup> vgl. Ahrend, 2006

<sup>25</sup> Nathan Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*. Berlin 1971, S. 61f

<sup>26</sup> T. W. Adorno, *Ästhetik. Vorlesungen 1958/59*. Frankfurt 2009, S. 195: „... da es keinen Satz gibt, der in der Welt, in der wir heute leben, nicht durch die Funktion, die er annimmt, in Lüge verwandelt werden kann, selbst wenn er noch so wahr ist –, dass auch dieser Gedanke, den ich Ihnen eben andeute, zur Lüge geworden ist etwa in dem gesamten Ostbereich, wo man ja nun in der Tat die gesamte Kunst der sogenannten Praxis unterordnet, das heißt: zu einem praktischen Mittel umformt; und was dabei aus der Kunst wird, das heißt: die offensichtliche Insuffizienz und Dummheit und Primitivität der Kunst, die dabei herauskommt, zeigt zum mindesten, dass es sich bei dem Problem, das ich Ihnen hier habe bezeichnen können, nicht etwa um eine Alternative handelt, bei der nun sozusagen der moralische Mensch auf Kierkegaardisch über den ästhetischen nun einfach zu triumphieren vermöchte, sondern dass man es hier mit einer Antinomie zu tun hat, die wahrscheinlich in der Welt, in der wir sind, eigentlich gar nicht aufzulösen ist, und mit der man nichts anderes tun kann, als sich Rechenschaft über sie abzulegen.“

gewissermaßen *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* auch: vierzehn Arten, mit Anstand traurig zu sein.“ So Hanns Eisler 1958 in einem Gespräch mit Hans Bunge<sup>27</sup>.

Zum Traurigsein hatte Hans Eisler im amerikanischen Exil Grund genug. Seine auf den Straßen so wirksame Musik hatte die Machtübernahme der Nazis nicht verhindern können. Jetzt musste er sich, wie viele Flüchtlinge, nun in Amerika durchschlagen, und konnte noch froh sein, überlebt zu haben<sup>28</sup>. In Hollywood erhielt er immerhin Aufträge, Musik für zahlreiche Filme zu schreiben. Wie Brecht betrachtete er das als Geldquelle, um das Eigentliche machen zu können. Doch da es nun keine Bewegung mehr gab, die man mit seiner Kunst unterstützen konnte, was war dann das Eigentliche?

„Brecht beklagte sich auch gesundheitlich. Es wäre ihm alles zu lau und milde, und es gäbe keinen Unterschied zwischen den Jahreszeiten, und diese ewige Blumenblüherei wäre überhaupt schon zum Kotzen. Kurz und gut, er war bitterlich. Er ganz verbittert darüber. Und das führte eben auch zu diesem ganz knappen und konzisen Stil als Gegengift. ‚Da darf man sich auf keinen Fall gehen lassen, wenn die Luft so milde ist‘, meinte er.“<sup>29</sup> Dass in diesen Gesprächen mit Bunge später in der DDR auch ein wenig Selbststilisierung dabei gewesen sein könnte, lassen Erinnerungen von Brechts Übersetzer Eric Bentley vermuten, der Eisler als fröhlichen und von Amerika begeisterten Mann schilderte, der sich erst vor einem Jahr ein neues Haus in Malibu gekauft hatte, als er Anfang 1948 ausgewiesen wurde.<sup>30</sup>

Ergebnis der Übungen in knappem Stil waren die sieben *Hollywood-Elegien* von Brecht und Eisler. Weitere Gedichte von Brecht (*Vom Sprengen des Rasens*), Hölderlin oder Mörike (*Anakreontische Fragmente*) füllten Eislers *Hollywooder Liederbuch*. Wenn man das heute von Matthias Goerne gesungen hört, kommt kein Zweifel auf an der Eigenständigkeit dieses Stils und der Zeitlosigkeit dieser Kunst. Schon 1939 hatte Eisler sich Shakespeares berühmtes *Sonett Nr. 66* über die Schlechtigkeit der Welt vorgenommen, das auch Schostakowitsch 1942 in seinen *Englischen Liedern* vertonte. Im Exil entstand aber auch viel Instrumentalmusik: ein Streichquartett, zwei Nonette, Klaviervariationen, die dritte Klaviersonate. Musik für den bürgerlichen Konzertsaal, geschult an Schönberg und Beethoven, kompositorisch auf hohem Niveau. Bei den Internationalen Schostakowitsch-Tagen in Gohrlich 2016 behauptete sich Eislers Streichquartett von 1938 unter den Händen des Quatuor Danel mühelos zwischen den letzten Quartetten von Beethoven (mit der Großen Fuge) und Schostakowitsch (mit den sechs Adagios). Das Leipziger Streichquartett spielte Eislers Quartett zusammen mit dem von Adorno für eine CD ein. Heute hört man stärker die Gemeinsamkeit als das Trennende.

Sich nicht gehen lassen im Unglück, das führte zurück auf das Handwerk des Komponisten, auf die Sprache der Musik, auf den musikalischen Gedanken. Form entscheidet jetzt über Qualität. Da ein politischer Nutzen nicht in Sicht ist, wird das Kunstwerk zur Flaschenpost für zukünftige Generationen. Oder für verständige Zeitgenossen mit ähnlichen Empfindungen. Eislers Fluchtpunkt ist jetzt Beethoven, jenes Zentralgestirn der bürgerlichen Musik, der Prophet des Individualismus – darin Schostakowitsch gleich. Wenn Eisler auch jeder individuell-romantischen Ausschweifung aus dem Weg geht und weiterhin knapp und sachlich bleibt, ist es doch die Wiener Klassik, die ihm jetzt die Sprache liefert, in der er sich ausdrücken kann.

Dass die Verwendung der Zwölftontechnik nun nicht nur aus Sentimentalität geschah, sondern kalten künstlerischen Blutes, darauf hat János Maróthy hingewiesen. Am Lied *An die Nachgeborenen*, der zweiten der *Zwei Elegien* auf einen Brecht-Text von 1936 verwendete Eisler die Technik geradezu modellhaft mit einer Reihe, deren

---

<sup>27</sup> Bunge, S. 16

<sup>28</sup> Eisler konnte sich nicht nur als Kommunist nicht in Hitlers Machtbereich wagen, sondern auch wegen des Antisemitismus. In seinem Schulzeugnis stand 1910 unter Konfession noch „mosaisch“, später „konfessionslos“.

<sup>29</sup> Bunge, S. 23

<sup>30</sup> Eva Schweitzer, Brecht witterte überall Sabotage und Nazis. In: Der Spiegel, 30. 12. 2016

Spiegelumkehrung, Krebsumkehrung und schließlich der Spiegelkrebsumkehrung. Daraus resultiert das Schwebende der Musik, aber auch ihre endlose Wiederkehr: „Jemand taucht aus der Flut auf, in der andere untergegangen sind.“<sup>31</sup> Wie stets bei Eisler, wird die Grundreihe dabei letztlich doch wieder in Charaktervariationen transformiert. Die musikalische Form unterstützt die kritische Tendenz des Brecht-Textes, gibt der Verzweiflung ihren Ton und verweigert sich auch am Ende der Versöhnung.<sup>32</sup>

Schostakowitsch nutzte später wie Eisler die Mechanik der Reihe für die Darstellung der Unentrinnbarkeit des Verhängnisses, des Verblendungszusammenhangs<sup>33</sup>, des Weltlaufs. Konkret zeigte Maróthy dies am ersten der *Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa* von 1973, *Meine Verse*, die mit den Worten enden: „für meine Verse, wie für kostbare Weine, kommt einst die Zeit!“ Auch hier herrscht nicht die reine Lehre der Zwölftontechnik vor, sondern Reihenabschnitte werden als variierbare melodische Keime benutzt, die sich „schon im Augenblick ihrer Geburt in etwas anderes verwandeln.“<sup>34</sup> Maróthy findet die Keimzelle dieses Verfahrens sogar schon in Schostakowitschs Kürzel „d-es-c-h“, das er zum ersten Mal in den einleitenden Takten der *Lady Macbeth von Mzensk* verwendete und für eine raffinierte Licht- und Schatten-Dramaturgie nutzte, die nicht nur technisch gewitzt, sondern auch inhaltlich bedeutsam war.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> János Maróthy, *Selbstkritische Revolution. Das Reflektierende bei Eisler und Schostakowitsch*. In: Petr Macek (Hrsg.), *Colloquium An der Epochen- und Stilwende*, Brünn 1985. Brünn 1993, S. 117

<sup>32</sup> Maróthy, S. 117f: „In ihrer asymmetrischen sequenzartigen Gliederung wird die romantisch-chromatisierende Klagegeste des Beginns variiert ausgebreitet, dann mündet dieses gesteigerte Agitato eines subjektiven Affekts doch in die strenge Objektivität einer modalen Schlusskadenz. Daraus folgt schon, dass auch die Umkehrungen der Reihe nicht bloß eine technologische Bedeutung haben, sondern zugleich auch Charaktervariationen produzieren, also verschiedene Gesten und genrehafte Hinweise enthalten, wo ein Abwärts statt eines Aufwärts oder die jeweilige Platzierung der chromatischen oder diatonischen, eng- oder weitbewegten Elemente im Gesamttablauf einen wechselnden ästhetischen Stellenwert annehmen. Diese charatervariationsartige Gestaltung wird auch in der Größenordnung der Makroform durchgeführt. So verwirklicht sich eine Synthese zwischen Zwölftontechnik und traditioneller Formgestaltung, nicht unbedingt in dem Sinn, dass die Tradition die ‚Harmonie‘, die Zwölftontechnik aber die Verwirrung und Einsamkeit vertrete. Eine Zerbrechung der Reihe, wie die gesteigerte Wiederholung kleiner Reihenabschnitte fast zu einer klassischen motivischen Arbeit führt, erfolgt gerade beim Textteil ‚verzweifelt, wenn da nur Unrecht war und keine Empörung‘. Die ‚Kadenziertheit‘ ist hier kein Versöhnungseffekt, im Gegenteil vertritt sie die mörderische Stereotypie einer sinnlosen Welt.

Was unmittelbar nachher folgt, ist wiederum ein contrappunto dialettico, Brechts scharfe Alliterationen einer spritzenden und heiseren Wut ‚auch der Hass gegen die Niedrigkeit / verzerrt die Züge, / auch der Zorn gegen das Unrecht / macht die Stimme heiser.‘ werden in einer Musik vertont, wo, für einen Moment, eine stehende Konsonanz wie ein utopischer Regenbogen erscheint.

In der darauffolgenden Wiederkehr des Beginns scheint wieder ein klassisches Prinzip, die Abgerundetheit der ABA-Form zur Geltung zu kommen. Auch sie wird aber spiegelartig gestaltet, in einer Art Palindrom-Form, wo jetzt das Vorspiel und der vokale Beginn in umgekehrter Ordnung erscheinen, so dass das Klaviervorspiel, jetzt vokalisiert, doch mehr als zuvor zerspaltet, das Ende bildet. Dazu kommt, dass der Schlussston a in der Spiegel-Krebsumkehrung der Reihe der vorletzte Ton ist, nach welchem also wiederum ein b, zugleich der Beginn der Grundreihe, zu erwarten ist. So ist auch diese Art Abrundung keine Versöhnung, eher bedeutet sie, dass der ganze teuflische Zirkel wieder beginnen kann.

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche hat den Verblendungszusammenhang, in den die moderne Kultur die Menschen gebannt hält, mit einem bluttriefenden Sieger verglichen, „der bei seinem Triumphzuge die an seinen Wagen gefesselten Besiegten als Sklaven mitschleppt: als welchen eine wohlthätige Macht die Augen verblendet hat, so dass sie, von den Rädern des Wagens fast zermalmt, doch noch rufen: ‚Würde der Arbeit!‘, ‚Würde des Menschen!‘“ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden* (Hrsg. Karl Schlechta), München 1966, Band III, S. 276

<sup>34</sup> Maróthy, S. 119: „Versprochene Fanfaren werden als Seufzermotive fortgesetzt, Seufzer reihen sich in den Zug leer-kalter Quartan ein, tonale Kerne schlagen in völlig verschiedene Tonalitätshinweise um. So scheint es auch, als ob sogar die einzelnen Intervalle, unabhängig vom temperierten Tonsystem, in welchem sie sich tatsächlich bewegen, elastisch dehnbar oder schrumpfbar wären, wo eine Sekunde sich zu einer Septime oder None aufspannen kann oder umgekehrt. Also die Technik ist eine andere, die Dialektik aber ist ähnlich wie bei Eisler. Auch das monotone Marschieren gleichförmiger Achtel, in welchem die konkreten rhythmischen Gesichter immer wieder aufgehen, oder der teuflische Zirkel, welcher zum Anfangston Es immer wiederkehrt, um ganz unerwartet auch dort zu schließen, verstärken diese Ähnlichkeit.“

<sup>35</sup> Maróthy, S. 118f: „Die einander spiegelnden Seufzermotive einer steigenden und einer fallenden kleinen Sekund, die eine kleine Terz umrahmen, wurden dann von Schostakowitsch als Mittel einer reichen Licht-Schatten-Technik ausgenutzt, wo auch die verminderte Quarte in eine klare Durterz umdeutbar ist, aber auch umgekehrt das glänzendste Dur im nächsten Moment in die Dunkelheit eines Doppel-Molls um Abstand einer kleinen Sekund zurückfallen kann. In dieser Musikwelt spielen auch die einzelnen Intervalle – ähnlich wie z. B. bei

Der Schostakowitsch der Stalinzeit allerdings hütete sich, bald wieder Musik mit Texten zu schreiben, die den Linienrichtern der Partei zu viele Hinweise geben würden, worum es geht – schließlich hatte er auch seine Familie zu schützen und zu ernähren. Schostakowitsch hat die sinfonische Tradition von Beethoven, Tschaikowsky und Mahler genauestens studiert und ist entschlossen, sich nur noch in der Sprache dieser Musik zu äußern und sie für seine Bedürfnisse zu modifizieren. Schon mit der Vierten hatte er sich auf den Weg der großen Sinfonie begeben, allerdings nicht in der Form einer Propagandasinfonie über die Oktoberrevolution, wie er es verkündet hatte, sondern in der Form, die die Klassik entwickelt hatte und die er jetzt entsprechend seinen Bedürfnissen weiterentwickelte. Die Sprache ist zwar die gleiche, doch liegt die musikalische Aussage nicht in der Erfüllung des Beethoven-Modells, sondern in der Abweichung davon. Und die klassizistische Camouflage führt die Wächter in die Irre.

Mit der Fünften Sinfonie schrieb Schostakowitsch 1937 ein Werk, mit dem er als der „sozialistische Beethoven“ wie der Phönix aus der Asche wiederauferstand. Eine Sinfonie von dieser Wucht und mit diesem Ernst war genau das, was nun von den sowjetischen Komponisten erwartet wurde – von einer neuartigen proletarischen Musikkultur sprach niemand mehr. In Anwendung von Eislers Worten in seinem oben zitierten frühen Vortrag *Die Kunst als Lehrmeisterin im Klassenkampf* könnte man zynisch sagen, Schostakowitsch sei das beste Beispiel dafür, wie die „Änderung der Technik zwangsläufig bedingt wird durch eine historisch notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft.“ Der Klassizismus war hinfort Schostakowitschs Maske. Und doch hatte der Komponist in dieser Form seine wahren Gedanken ausgesprochen, was das erschütterte Publikum auch bemerkte, ohne sie indes fassen zu können. Im Jahr darauf komponierte er sein erstes Streichquartett, eine noch bürgerlichere, individuellere Form. Zwar benutzten Eisler und Schostakowitsch unterschiedliche Motorentypen, doch bezogen beide Antriebsmaschinen ihre Energie noch immer vom Beethoven-Sprit Marke „Fortschritt“. Den Unterschied bemerkte Adorno hellseherisch, als er über Eislers Musik notierte: „Musik, die Nasen schneidet (keine Masken aufsetzt).“<sup>36</sup>

Am 22. Juni 1941 griffen deutsche Truppen die Sowjetunion an. Schostakowitschs Heimatstadt Leningrad war vom 8. September 1941 bis zum 27. Januar 1944 belagert, was über einer Million Einwohnern den Tod durch Verhungern brachte. Die Schilderungen der Grausamkeiten der Deutschen in der Sowjetunion sind schwer auszuhalten. Der Komponist stellte sich bedingungslos dem Kampf gegen die Nazis zur Verfügung und mit seiner Siebten, der *Leningrader Sinfonie* trug er wirksam zum Widerstand bei – keine Sinfonie des 20. Jahrhunderts kam so rasch zu so großer weltweiter Popularität. Gleichzeitig wandte Schostakowitsch sich aber auch gegen den wachsenden Antisemitismus von Stalins Regime, indem er in seinen Kompositionen jüdische Melodien einsetzte.

Die Jahre nach dem Sieg über Nazideutschland brachten den Künstlern kaum Ruhe: Vom 10. bis 13. Januar 1948 tagte das ZK der KPdSU und verurteilte die besten Komponisten als Kosmopoliten und Formalisten und verpflichtete sie wieder auf den „Sozialistischen Realismus“. Schostakowitsch verlor seine Ämter und hielt sich die nächsten Jahre mit Filmmusik und „offiziellen“ Werken wie dem *Lied von den Wäldern*, mit Liedern auf Dolmatowski-Texte und mit revolutionären Chören über Wasser. 1949 weigerte er sich zunächst, zum Weltfriedenskongress nach New York zu reisen: Zu Stalin sagte er am Telefon, solange seine Musik verboten sei, könne er das nicht tun. Und als dann in New York ein russischer Emigrant ihn öffentlich fragte, ob er mit jenem Prawda-Artikel einverstanden

---

Luigi Nono – eine Ethos-tragende Rolle, so entsteht eine asketische Mikrogestaltung mit kleinen Veränderungen, die doch von großer Bedeutung sind. Es ist seltsam, dass Schostakowitsch, der zum Kritisch-Reflektierenden von Anfang an eine starke Neigung hatte und auch mit Schönbergs Schule durch Berg früh in Berührung kam, diese äußerste Konzentration, welche ihn auch zu einer partiellen Benutzung der Reihentechnik führte, nur in seinen letzten Lebensjahren erreichte.“

<sup>36</sup> T. W. Adorno, Notizen über Eisler. In: Frankfurter Adorno-Blätter VII, München 1992ff, S. 125

sei, der Schönberg, Strawinsky und Hindemith als Lakaien des Imperialismus bezeichnet hatte, stellte er sich natürlich hinter den Artikel – als hätte er eine andere Wahl gehabt ...

Arnold Schönberg sah die neue Eiszeit zwischen Ost und West heraufziehen und erkannte die Gefahren für Eisler: „Es ist wirklich zu dumm, dass erwachsene Menschen, Musiker, Künstler, die wahrhaftig Besseres zu sagen haben sollten, sich mit Weltverbesserungstheorien einlassen, obwohl man ja aus der Geschichte wissen kann, wie all das ausgeht. Ich hoffe, man wird ihn schließlich hier doch nicht ernst nehmen. Ich habe ihn ja nie ernst genommen, sondern diese Tiraden immer für Interessantmacherei gehalten. Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich ihn wie einen dummen Jungen übers Knie legen und ihm 25 heruntermessen und ihn versprechen lassen, dass er nie mehr seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt. Dafür hat er Talent und das andere soll er andern überlassen. Wenn er ‚bedeutend‘ scheinen will, so soll er bedeutende Musik komponieren.“<sup>37</sup> Bedeutend scheinen war aber das Letzte, das Eisler interessierte. Mit Brecht und Dessau wartete er darauf, in Deutschland wieder nützlich zu werden.

1948 musste Schönberg nicht nur erleben, dass Hanns Eisler vom McCarthy-Komitee gegen unamerikanische Umtriebe verhört und als Kommunist aus den USA ausgewiesen wurde, sondern er sah sich auch durch Hermann Scherchen in Unruhe versetzt, der 1951 die Wiener Erstaufführung seines *Überlebenden aus Warschau* dirigieren sollte. „Sind Sie Kommunist?“, fragte Schönberg Scherchen direkt, worauf dieser ebenso direkt mit „Ja!“ antwortete. Erst als Schönberg die Bestätigung hatte, dass Scherchen nicht auf den McCarthy-Listen verzeichnet war, beruhigte er sich und erlaubte ihm die Aufführung. Scherchens politische Offenheit brachte ihn 1950 um seine Anstellungen beim Orchester von Radio Beromünster und beim Stadtorchester Winterthur, das er seit 1922 auf höchstes Niveau gebracht hatte.

1951 bekam Scherchen in Ostberlin die umgekehrte Keule zu spüren. Um das Stück *Das Verhör des Lukullus*, das Bertold Brecht 1940 im schwedischen Exil geschrieben hatte, entwickelte sich eine kulturpolitische Kampagne. 1949 erarbeitete Brecht mit Paul Dessau (1894 – 1979) daraus eine Oper, die an der Berliner Staatsoper Unter den Linden uraufgeführt werden sollte. Den Kulturfunktionären, die gerade damit beschäftigt waren, einen Kampf gegen den „Formalismus“ zu führen, wie er 1948 in der Sowjetunion über Schostakowitsch und seine Kollegen hereingebrochen war, war auch Paul Dessau, der 1943 Bertold Brecht nach Los Angeles gefolgt war, zu „kosmopolitisch“. Für die Probeaufführung am 17. März 1951 vergab das Ministerium für Volksbildung gezielt Eintrittskarten, um einen Misserfolg herbeizuführen – was gründlich misslang. Um „pazifistische Tendenzen“ zu mindern, wurde Brecht zur Unterscheidung zwischen Angriffs- und Verteidigungskrieg gezwungen, und unter dem neuen Titel *Die Verurteilung des Lukullus* wurde die Oper am 12. Oktober 1951 dann unter Scherchens Leitung uraufgeführt.

Hermann Scherchen blieb Kommunist aus Lebenserfahrung, was ihn aber nicht ideologisch einengte. Er dirigierte moderne Musik von Monteverdi über Bach und Beethoven bis Nono, Stockhausen, Xenakis. Mozarts Requiem lag ihm ebenso am Herzen wie Haydns *Sieben letzte Worte Jesu am Kreuz*, wovon bewegende Aufnahmen zeugen. Die Kantate *Il Canto sospeso* (Schwebender Gesang) des italienischen Kommunisten Nono auf Abschiedsbriefe zum Tode Verurteilter aus dem europäischen Widerstand gegen die Nazis wurde 1956 von Hermann Scherchen beim WDR Köln uraufgeführt. Luigi Nono zählte Scherchen ebenso zu seinen Schülern wie Bruno Maderna, Ernest Bour, Francis Travis und Harry Goldschmidt.

Hanns Eisler arbeitete nach der Deportation aus den USA erst einmal in Prag und Wien für Film und Theater, bevor er ab Juni 1949 vorwiegend in der neu gegründeten DDR lebte. Sein Ziel im sozialistischen Aufbau war es, eine „neue Einfachheit“ zu finden, zum zweiten Mal eine neue Kultur zu erarbeiten. An der 1950 neu gegründeten Deutschen Akademie der

---

<sup>37</sup> Arnold Schönberg, Briefe. Mainz 1958, S. 264

Künste in Ostberlin übernahm er die Meisterklasse für Komposition, die einmal Schönberg geleitet hatte. Die Musik der Zweiten Wiener Schule unterrichtete er nicht, dafür die Musik Bachs, Beethovens, Schuberts, Brahms', vor allem in Bezug auf die Variationstechniken, auf die Umwandlungen musikalischer Gedanken: „Wir können nur das unterrichten, was in der Geschichte sich erprobt hat. Wir unterrichten auch keine Stile. Wir unterrichten handwerkliche Fähigkeiten: einen fließenden Satz zu schreiben, ein präzises Thema zu schreiben, eine Überleitung, mit zwei Themen zu operieren etc.“<sup>38</sup>

Zu Goethes 200. Geburtstag 1949 schrieb Eisler eine *Rhapsodie für großes Orchester mit Sopran-Solo nach Worten aus Goethes Faust, 2. Teil*. Eine neue Einfachheit und Zugänglichkeit war nun das Ziel, um den Zugang zum „klassischen Erbe“ zu öffnen. 1951 folgte *Das Vorbild*, ein Triptychon für Alt-Solo und Orchester nach Worten von Goethe mit einer *Aria – Edel sei der Mensch* und dem *Symbolum – Des Mannes Wandeln*. Dazwischen entstanden die *Neuen Deutschen Volkslieder* auf Texte von Johannes R. Becher, mit dem Eisler auch gemeinsam die DDR-Nationalhymne geschrieben hatte. Etwa zur gleichen Zeit komponierte Schostakowitsch seine *Zehn Poeme nach revolutionären Gedichten für Chor a capella* und die Kantate *Über unserer Heimat scheint die Sonne* nach Dolmatowski-Texten. Beide Komponisten entrichteten dem „Sozialistischen Realismus“ ihren Tribut, doch nachhaltig waren solche Arbeiten bei keinem von beiden. Adorno notierte: „An dem falschen, vor allem dem heroisch-triumphalen Ton der positiv proletarischen Vokalsachen lässt sich heraushören, was aus dem Kommunismus wurde. Und die Texte! Das Mieße als Ideal.“<sup>39</sup>

In Berlin erfährt Eisler von Arnold Schönbergs Tod und schreibt folgende Notiz nieder: „Der erste Entwurf des Textes zu einer Oper *Dr. Faustus* wurde fertig am Freitag den 13. Juli 1951 und ich bekam die Reinschrift am Sonnabend den 14. Juli 1951 vormittags. Gestern am Sonntag, den 15. Juli, erfuhr ich, dass Arnold Schönberg in der Nacht vom 13. zum 14. Juli im Alter von 76 Jahren verstorben ist. Damit schließt sich in merkwürdiger Weise ein Kreis.“ Den letzten Satz strich Eisler wieder durch und ersetzte ihn handschriftlich: „Ich bin auf das tiefste bewegt. Er war mein Lehrer ...“ An die Witwe schrieb er: „Wenn ein so genialer Musiker wie Schönberg stirbt, dann hält unsere Kunst bestürzt den Atem an. Er war der letzte große Komponist. Mit ihm geht die Epoche der modernen bürgerlichen Musik zu Ende. Sein Platz bleibt leer. Ich war sein Schüler; ich bleibe ihm dankbar.“<sup>40</sup>

Eisler nahm in seinen Notizen auch Bezug auf den Faust-Roman von Thomas Mann: „In seinem *Doktor Faustus* hat Thomas Mann eine Romangestalt namens Leverkühn erfunden. Dieser Leverkühn hat gewisse Züge Arnold Schönbergs. Er macht einen Pakt mit dem Teufel. Als sein letztes Kompositionswerk gilt *Dr. Faustus Höllenfahrt*. Nach Beendigung des Werkes wird er wahnsinnig. (...) Die Beschreibung von Leverkühns Oratorium *Dr. Fausti Wehklag* hat Thomas Mann, der mit Schönberg, Adorno und mit mir persönlichen Umgang pflog, sehr interessant gestaltet: Es ist eine 12-Ton-Komposition. (...) er lässt Leverkühn träumen von einer neuen Zeit, wo die Musik gewissermaßen ‚auf Du und Du‘ mit dem Volke stehen wird. Mein *Doktor Faustus* soll eine Oper werden, die mit dem Volk auf Du und Du steht.“<sup>41</sup> Und weiter: „Ich kann das nur tun, wenn ich nicht experimentiere, wie mein Freund Brecht, oder gar provoziere und schockiere, wie es ebenfalls Brecht liegt, sondern indem ich mit einer reifen, runden, gültigen Leistung komme; sie muss begriffen werden von den unerfahrenen Ohren und den erfahrensten, und der Text muss begriffen werden von den unerfahrensten und den gebildetsten.“<sup>42</sup> Im Oktober 1952 erschien Eislers selbstverfasstes Libretto im Aufbau-Verlag, dessen hohes Niveau Adorno feststellte.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> Eisler beim Vortrag und Ausspracheabend beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler in Berlin am 9. März 1962 zum Thema „Inhalt und Form“. In: Schriften III/2, S. 538

<sup>39</sup> Adorno: Notizen über Eisler, S. 130

<sup>40</sup> Friederike Wißmann, „Er war der Bach, ich das Haupt der Florentiner Camerata“. In: Helmut Krones (Hrsg.), Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat? Wien 2012, S. 85

<sup>41</sup> Hanns Eisler: *Doktor Faustus*. Mit einer Nachbemerkung von Jürgen Schebera. Leipzig 1996, S. 148f

<sup>42</sup> Wißmann, S. 93f

<sup>43</sup> Adorno: Notizen über Eisler, S. 125

Eisler versetzt seinen Faust in die Zeit Luthers, Thomas Müntzers und der Bauernkriege, die den klassenkämpferischen Hintergrund liefern. Und er verweigert ihm ein Happyend: Faust bereut und ist doch verdammt („Dagegen, dachte ich, dürfte auch der große Goethe nichts einzuwenden gehabt haben, nach allem, was passiert ist“<sup>44</sup>). Dagegen etwas einzuwenden hatten allerdings die Genossen von der SED, die eifrig ihren Kampf gegen den „Formalismus“ in der Kunst führten, also immer noch den Moskauer Shdanow-Beschlüsse von 1948 nachliefen, die auch Schostakowitsch getroffen hatten. Von Eisler waren schon seit 1951 sowohl alle Zwölftonkompositionen verboten als auch seine Ernst-Busch-Songs mit Jazz-Einschlag. Beim Slánsy-Prozess in Prag war auch Eislers Freund Otto Katz hingerichtet worden. Gerhart Eisler verlor seinen Posten im Informationsamt der DDR-Regierung.

Im Mai und Juni 1953 wurde auf drei Diskussionsabenden in der Berliner Akademie der Künste Eislers Faust-Libretto heftig kritisiert. Man warf ihm vor, er habe die „Grundfrage unseres patriotischen Kampfes nicht tief genug durchdacht“, sonst hätte er Faust „als Heldenfigur des leidenschaftlichen Kampfes gegen die deutsche Misere“ dargestellt. Dazu kam eine Pressekampagne gegen Eisler, dessen Faust man zum Entsetzen von Brecht und Felsenstein an die Seite der „Renegaten“ Slánsky, Rajk und Tito stellte – damals eine lebensgefährliche Zuordnung. Das Urteil sprach SED-Chef Walter Ulbricht, der erklärte, man werde es nicht zulassen, dass eines der bedeutendsten Werke Goethes zur Karikatur gemacht wird wie in Eislers sogenanntem *Faustus*<sup>45</sup> – Ulbricht fehlte sogar die Fähigkeit, zwischen Werk und Stoff zu unterscheiden. Adorno war davon überzeugt, dass Eisler Schauprozess und Hinrichtung nur dank Stalins Tod entging, wie er 1968 seinem Verleger Siegfried Unseld schrieb.<sup>46</sup>

Eisler griff vermehrt zum Alkohol; berühmt wurde die Episode in Westberlin am 16. Juli 1953, als der Komponist der DDR-Hymne zum Vergnügen der Westpresse festgenommen wurde, weil er so betrunken war, dass er kaum gehen konnte und mit einem Taxichauffeur in ein Handgemenge geraten war. Tief gekränkt reiste Eisler nach Wien, wo er bis 1955 hauptsächlich blieb: Ihm sei „jeder Impuls, Musik zu schreiben, abhanden gekommen“,<sup>47</sup> schrieb er an das ZK nach Berlin. Brecht hatte bei der Formulierung des Briefes geholfen.

Am 5. März 1953 war Stalin gestorben. Schostakowitsch feierte den Tod seines Feindes mit der Komposition seiner Zehnten Sinfonie. Bis sich politisch etwas änderte, dauerte es noch bis zum XX. Parteitag 1956, der den „Personenkult“ verurteilte und beendete. Eisler führte weiter seinen Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“: „Ich bin gegen das schlechte Hören und gegen die schlechten Interpreten, und ich bin gegen die schlechten Komponisten, die Dummheiten, Schwulst, Dreck und Schwindeleien in der Musik ausüben. Ich bekämpfe das seit 1918. Heute ist 1961. Ich gebe zu, ich bin besiegt worden.“<sup>48</sup>

Doch wäre er nicht Eisler gewesen, hätte er die Lage der Dummheit in der DDR nicht als Marxist analysiert: „Die Deutschen – Sie wissen doch – sind ein unglückliches Volk. Wir sind nur sentimental und brutal. Wir haben zwei schreckliche Kategorien. Entweder vernichten wir Leute, vergasen Juden und schicken unsere jungen Leute gegen die russischen Panzer – oder wir sind sentimental und singen: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“. Wobei ich den Satz umändern würde in „Ich weiß schon, was soll das bedeuten.“ Das ist die nationale

---

<sup>44</sup> Eisler, *Faustus*, S. 151

<sup>45</sup> „Unseren Kampf führen wir (...) auch um die Pflege unseres großen deutschen Kulturerbes (...), indem wir es nicht zulassen, dass eines der bedeutendsten Werke unseres großen deutschen Dichters Goethe formalistisch verunstaltet wird, dass man die großen Ideen in Goethes *Faust* zu einer Karikatur macht, wie das in einigen Werken auch in der DDR geschehen ist, zum Beispiel in dem sogenannten *Faustus* von Eisler und in der Inszenierung des *Urfaust* (durch Egon Monk am Berliner Ensemble, bf).“ Eisler, *Faustus*, S. 163f

<sup>46</sup> Adorno und seine Frankfurter Verleger, Frankfurt 2003, S. 655

<sup>47</sup> Manfred Mugrauer, „Regelung der Parteiangelegenheit“. In: Krones, S. 182

<sup>48</sup> Bunge, S. 272

Schwäche, die nicht national ist, sondern die aus der Produktionsmethode Deutschlands zu erklären ist.“<sup>49</sup>

In seinen letzten Jahren schwankte Eisler zwischen Kampf und Resignation. Als er vom Leipziger Gewandhaus den Auftrag erhielt, eine Sinfonie zu schreiben, war er ratlos: Sinfonien waren das Letzte, was er für gesellschaftlich sinnvoll hielt. Zu Hans Bunge sagte er: „Was momentan notwendig ist, weiß ich nicht. Da ich die Oper für schwachsinnig halte – schon wegen der Sänger, die ja unerträglich sind – und die Sinfonien, wie Sie sehen, auch für schwachsinnig halte, gibt es nur etwas, was notwendig wäre: Das Schweigen.“<sup>50</sup>

Eine neue Musikkultur hatte sich nicht entwickelt, weil sich die erwartete neue Gesellschaft nicht entwickelt hatte. Statt des Sozialismus hatten die Parteibürokraten einen Staatskapitalismus aufgebaut und seit sie die Macht ergriffen hatten, terrorisierten sie den Rest der Gesellschaft. Die DDR war dem Vorbild der Sowjetunion treulich gefolgt. In den wenigen Jahren, die ihm blieben, konnte Eisler zwar das Versagen seiner Genossen erkennen und als Idealist weiterhin für die Utopie kämpfen, doch zugeben konnte er sich das Scheitern nicht.

Das 20. Jahrhundert ließ seine Helden nicht alt werden. Eisler starb am 6. September 1962 mit 64 Jahren. Adorno starb am 6. August 1966 mit 65 Jahren. Schostakowitsch starb am 9. August 1975 mit 68 Jahren. In seinen neun letzten Jahren stand der Tod im Zentrum der Werke Schostakowitschs, dessen Gesundheit sich seit langem ständig verschlechtert hatte. Eislers letztes Werk waren die *Ernstes Gesänge*. Im ersten Lied *Asyl*, einem Hölderlin-Fragment, lautet die letzte Zeile: „Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl!“ Die Musik war der letzte Rückzugsort Hanns Eislers, hier sagte er vorbehaltlos die Wahrheit und das ist es, was er auch mit Schostakowitsch teilt.

Für die Wahl der Texte dieser sieben Lieder und des Vorspruchs glaubte Eisler sich ebenso entschuldigen zu müssen wie für die trübsinnigen Hollywood-Lieder: „Ich glaube, dass ein junger Mensch in der DDR das dritte Lied, *Die Verzweiflung*, kaum goutieren wird. (...) *Die Verzweiflung* ist natürlich ein Lied, das in einem sozialistischen Land kaum ein Komponist komponiert haben würde. Vor allem ich – ein alter Kommunist! – komponiere plötzlich *Die Verzweiflung*! Das mag einen Sinn haben für Leute, die sich in besseren Zeiten um meine Kunst kümmern werden.“<sup>51</sup>

## DOKUMENTE

### HANNS EISLER ÜBER SCHOSTAKOWITSCH

#### **Einiges über die Krise der kapitalistischen Musik und über den Aufbau der sozialistischen Musikkultur**

Schostakowitsch wird nicht erwähnt.

(Typoskript vom Juni 1935, Vermerk „für Prawda Moskau“)<sup>52</sup>

#### **Schönberg und Schostakowitsch**

*Beschreibung Brechts über ein Zusammentreffen mit Schönberg im Juli 1942:*

*Eisler besuchte gemeinsam mit Brecht eine Vorlesung Schönbergs „Über modernes Komponieren“. Schönberg war sehr lebhaft und sprach mit polemischer Haltung von der „Emanzipation der Dissonanz“. (...) Nach dem Vortrag waren Eisler und Brecht zu Schönberg in seine Villa am Sunset geladen. Brecht beschreibt den Siebzigjährigen, der ihm gut gefallen hat, als einen „etwas vogelartigen Mann, der viel Charme hat bei angenehmer*

<sup>49</sup> Bunge, S. 290

<sup>50</sup> Bunge, S. 144f

<sup>51</sup> Bunge, S. 140

<sup>52</sup> In: Hanns Eisler, Schriften III/2, S. 311ff



*Trockenheit und Schärfe*. Er sähe sich mit Recht historisch. (...) Dann wurde erwähnt, dass jemand bei einem Preisausschreiben Schuberts „Unvollendete“ vollendet habe, und Schönberg antwortete schnell: „Ich könnte es besser machen, aber ich würde es nicht wagen.“ Die „Leningrader Symphonie“ von Schostakowitsch kritisierte er. Er habe sie, von Toscanini gespielt, im Radio gehört und nicht besonders gefunden, „alles zu lang, 35 Minuten mit Material für 12 Minuten“. (...)

Eisler: Sehr schön. Das ist eine glänzende, genaue Deskription des Zusammenseins mit Schönberg. Dazu habe ich nur zu sagen, dass es richtig ist.  
(Gespräch mit Hans Bunge am 13. April 1958)<sup>53</sup>

### **Über Mahler**

Auch gewisse Klänge, so wie Mahler die Harfe behandelt – gewiss war das in der damaligen Zeit originell – geht mir sehr auf die Nerven. Aber ich will nun nicht bestreiten, dass Mahler eine sehr außerordentliche Erscheinung war. Ich höre ja auch mit Vergnügen, dass mein verehrter Freund Schostakowitsch zum Beispiel Mahler sehr schätzt, und nicht nur er. Und ich bin ja da sehr objektiv, ich freue mich, wenn jemandem Mahler gefällt. Ich schließe mich da eben aus.

(Gespräch mit Nathan Notowicz, Anfang 1958)<sup>54</sup>

### **Über Geschmack**

Ich erinnere mich, wie er (Schönberg) mir einmal erklärte, wie hübsch das sogenannte Fiakerlied harmonisiert ist. Da es sich in solchem tonalen Stück doch nur um einige Dreiklänge und deren Umkehrungen handelt, muss man schon ein großer Geist sein, um darin die Feinheiten zu sehen. Diese Art des Hörens scheint mir heute nicht so leicht voranzukommen, nämlich dass man in den einfachsten Tonverbindungen Geschmack und Sicherheit beweist. Auch das konnte man von Schönberg lernen. Selbstverständlich haben andere große Meister, ich nenne zum Beispiel Bartók, oder unser Freund Schostakowitsch, selbstverständlich haben sie das ohne Schönberg. Aber in meiner Zeit, in meiner Generation und in Wien damals studierend, konnte ich das nur von Schönberg lernen.

(Gespräch mit Nathan Notowicz Anfang 1958)<sup>55</sup>

### **Präludien opus 34**

Als ich in Moskau war, bekam ich eines Abends im Hotel eine Einladung, morgen würde ich abgeholt um vier Uhr Nachmittag. Gorki lädt mich ein, ihn zu besuchen. Dort bin ich also hingefahren. Da war Barbusse anwesend und Gorki, der auch etwas Deutsch konnte und besonders herzlich mit unsereinem war, und der Pianist Neuhaus. Der spielte damals die gerade erschienenen Prelüden von Schostakowitsch vor. Wer noch dort war außer mir ... ich glaube niemand. Es waren überhaupt nur fünf, sechs Leute, oder sieben Leute. Es ist möglich, dass noch jemand war, vielleicht war da noch ein Musikwissenschaftler, ich weiß es nicht.

(Gespräch mit Nathan Notowicz am 21. April 1958)<sup>56</sup>

### **Die elfte Sinfonie von Schostakowitsch**

#### *Einführung*

Sie werden jetzt ein grandioses Stück hören, das die Kämpfe der russischen Arbeiterschaft 1905 zum Inhalt hat. Seine elfte Sinfonie schrieb Schostakowitsch zum 40. Jahrestag der Großen Oktoberrevolution. Es ist eine hohe Musik in einer großen Form. Diese Sinfonie, anscheinend einsätzig, enthält doch vier Sätze. Schostakowitsch hat jedem einzelnen Satz einen Titel gegeben. So heißt der erste *Vor dem Winterpalais*, der zweite *Der 9. Januar*, der dritte *In memoriam*, der vierte *Die Sturmglocke*. Schostakowitsch hat in dieser Sinfonie auf eine Art des Musizierens zurückgegriffen, die lange nicht mehr gepflegt wurde: die Programmmusik. Es ist Ihnen vielleicht bekannt, dass Programmmusik Ereignisse, Bilder,

<sup>53</sup> Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 169f

<sup>54</sup> Notowicz, S. 38

<sup>55</sup> Notowicz, S. 48

<sup>56</sup> Notowicz, S. 188

Ideen darstellen will. Wir haben Beispiele in der Musikgeschichte, denken Sie nur an die sechste Sinfonie von Beethoven, die *Pastorale*. Schostakowitsch vermeidet aber die naturalistische Methode des Illustrierens der Schule Richard Wagners und bemüht sich mehr um den Ausdruck der Empfindung als der Malerei. Aber dem Ausdruck der Empfindung liegt die Erinnerung an die Revolution von 1905 zugrunde, die Lenin Generalprobe genannt hat. Das Wichtigste dieser Sinfonie ist die Verwendung von russischen Arbeiterliedern und zwar verwendet Schostakowitsch Lieder wie *Brüder zur Sonne zur Freiheit*, *Die Warschawianka* und den *Trauermarsch der russischen Revolutionäre* und andere. Es ist meines Wissens zum ersten Mal in der Geschichte der Musik, dass in der großen Sinfonieform die Arbeiterklasse selbst ihre Stimme erhebt. Diese Arbeiterlieder sind revolutionäre Volkslieder. Auch so knüpft Schostakowitsch an die klassische Tradition an, wenn Sie bedenken, dass in den Sinfonien von Mozart, Haydn, Schubert, Brahms und Beethoven, aber auch in den Werken Mussorgskis und Rimski-Korsakows die Melodien Volksliederintonationen haben, zum Teil auch direkt übernommene Volkslieder sind.

Es ist nicht leicht für den Ungeübten Sinfoniemusik zu hören. Hohe Musik setzt nicht nur allgemeine Kultur, sondern eine spezifisch musikalische voraus. Im Kapitalismus hat es auch in der Musik ein Bildungsprivileg gegeben. Friedrich Schiller formuliert in seinem berühmten Aufsatz über die Gedichte Bürgers die Klassik als die Kunst, die die Kluft zwischen den gebildeten Ständen und dem Volk zu schließen hat. Wir müssen heute natürlich weitergehen und weitersehen, denn wenn auch das Bildungsprivileg in unserer Republik gebrochen ist, so ist Musikkultur noch in ihrem frühen Anfang. Es ist seltsam sich eingestehen zu müssen, dass es leichter ist, eine Formel der modernen Physik, wie z. B. die berühmte Albert Einsteins  $e = mc^2$  zu erklären und zu popularisieren, als z. B. das Streichquartett f-moll op. 95 von Beethoven. Wir können rascher ein Atomkraftwerk bauen und eher auf den Mond gelangen, als bis es uns gelungen sein wird, das große Erbe der klassischen und modernen Musik anzutreten, so dass es in den Besitz des gesamten werktätigen Volkes ist. Hören von Musik muss nicht weniger erlernt werden als Schreiben und Lesen. Es ist oft zurückgeblieben hinter dem gesellschaftlichen Bewusstsein, aber es verändert sich wie alles in der menschlichen Gesellschaft, bis, wie Walter Ulbricht es auf dem V. Parteitag fordert, der Widerspruch zwischen Kunst und Unterhaltung aufgehoben sein wird. (Typoskript vom 5. November 1958)<sup>57</sup>

### Über Unterhaltungsmusik

Ich muss da jetzt eine kleine Einschließung machen, nämlich über Unterhaltungsmusik. Da hat zum Beispiel mein Freund Dr. Seeger (ein sehr begabter Bursche) im „Neuen Deutschland“ einen Artikel über Unterhaltungsmusik veröffentlicht<sup>58</sup>. Ich will hier nicht den Kollegen, die das komponieren, in die Kandare treten und wünsche ihnen alles Gute. Aber das heißt doch eine Überbewertung der Unterhaltungsmusik, wie ich sie mir in meinen kühnsten Alpträumen nicht vorgestellt habe. Ich erinnere an den Artikel von Schostakowitsch; mit welcher Verve er gegen die Estradenmusik angeht (das ist das, was bei uns Unterhaltungsmusik ist)<sup>59</sup>. Zu glauben, dass man mit dieser Art von Musik (ich möchte keinen Kollegen hier jetzt kränken), wie ich sie leider im Radio höre, die Nation zur musikalischen Bildung vorwärtsbringen könne – dann könnte man auch sagen, dass der

<sup>57</sup> Hanns Eisler, Inhalt und Form. In: Hanns Eisler, Schriften III/2. Leipzig 1982, S. 412f

<sup>58</sup> vgl. H. Seeger, Die Kunst der musikalischen Unterhaltung, „Neues Deutschland“, 17. Jg., Nr. 59, 28. Februar 1962, S. 4. Darin werden die Verdienste von Paul Noack-Ihlenfeld bei der Entwicklung einer neuen Unterhaltungsmusik gewürdigt und jener ein „echter musikalischer Volkserzieher“ genannt: „Es ist hübsch und hat sich eingebürgert, über ‚Leuchtkäferchens Stelldichein‘ und ‚Heinzelmännchens Wachtparade‘ zu lästern; es ist auch bequem! Ich will diese sogenannten Charakterstücke aus der spät- und spießbürgerlichen Unterhaltungsmusik nicht verteidigen, aber in ihnen steckt immerhin ein Kern, etwas Richtiges, das ungeachtet der miserablen kompositorischen Ausführung solcher Stücke für uns bemerkenswert ist ... Ich meine ihren Programmcharakter.“

<sup>59</sup> Gemeint sind sehr wahrscheinlich die Ausführungen von Dimitri Schostakowitsch über Estradenmusik auf dem 2. Plenum des Komponistenverbandes der RSFSR, 1961 in Moskau, die in „Musik und Gesellschaft“, Heft 8, 1961, S. 461, abgedruckt worden waren. Darin heißt es: „Unendlich viel Arbeit gibt es auch dem Gebiet der leichteren, der Estraden- und Tanzmusik zu leisten. Es ist durch geschmacklose, manchmal einfach flache Werke stark abgewertet, und wir sind deshalb verpflichtet, ihnen echte und gute Beispiele leichter, unterhaltender Musik gegenüberzustellen, und dürfen uns vor diesem Genre nicht scheuen.“

Gartenzweig die Nation zum Verständnis der klassischen Bildhauerei anregen würde; oder dass zum Beispiel der Öldruck oder diese „Gemälde“, die ich in Hotelzimmern finde („Hirsch röhrt im Walde“ und „Alpenglühn“) das echte Verständnis von Leonardo da Vinci einleiten würden.

(Vortragsmitschnitt vom 9. März 1962)<sup>60</sup>

## SCHOSTAKOWITSCH ÜBER EISLER

### **Für Hanns Eisler**

In einer Zeit, in der die fortschrittlichen Kräfte der Welt unerschrocken den Frieden auf unserem Planeten verteidigen, können wir uns nicht mit jener Sorte verstandesmäßig kalter und geschäftstüchtiger Künstler abfinden, die bewusst dem Leben, der Gesellschaft, den Menschen den Rücken kehren. Diese Art individualistischer, nur sich selbst liebender Komponisten-Drohnen, die sehr geschickt und wendig Klänge schreiben, scheint mir heute ein sonderbarer Anachronismus, schon ihr bloßes Vorhandensein ist eine Beleidigung für unsere Kunst.

Hanns Eisler stand mit seiner ganzen Persönlichkeit, seiner Lebensauffassung und seinen schöpferischen Erfahrungen im schärfsten Widerspruch zu dieser snobistischen Clique gleichgültig kühler Musiker, deren Beziehung zur Kunst nur beschämend ist. Hanns Eisler bleibt für uns alle das prachtvolle Beispiel eines Musikers, der immer an der vordersten Front stand und sein Schöpferium aktiv für den Fortschritt und Frieden im Kampf für eine neue, gerechte Gesellschaftsordnung, für eine freundliche Zukunft einsetzte. Gemeinsam mit dem flammenden Wort der Tribunen der Revolution drang seine Musik ins Leben. Seine Lieder waren immer die geliebte und erprobte Waffe des Proletariats.

Wir Sowjetmusiker erinnern uns gut des verblüffenden Eindrucks, den die ersten Kampflieder Eislers bei uns hinterlassen haben, als sie anfangs der dreißiger Jahre zu uns gedrungen waren. In ihnen glühte das Feuer des revolutionären Kampfes, und wir hörten den stählernen Tritt von Millionen Werktätigen, die sich um das Banner des Kommunismus scharten. Diese Lieder geben Zeugnis davon, dass wir Sowjetkünstler, die wir für eine neue Welt, für eine neue Kunst kämpfen, im Westen treue Verbündete haben. In diesen Gesängen lebte der Geist, der auch die Werke Majakowskis und Brechts, Eisensteins und Pudowkins, den Bildhauers Iwan Schadt und von Käthe Kollwitz beseelte. In diesen Liedern offenbarte sich uns das Wunderbar-Neue, die schöpferische Freude der Inspiration, die das echte Kunstwerk auszeichnet.

Später lernte ich auch andere Werke Eislers kennen, seine antifaschistischen Balladen, Chöre und Kantaten. Er war ein großer Meister, der um das Geheimnis der höchsten Einfachheit wusste und nie durch Anwendung billiger und bequemer Spielereien sein Niveau verließ. Heute, wo in der sowjetischen Musik das Interesse am synthetischen Genre wächst, unter anderem auch auf dem Gebiet der Vokalsinfonie, der Kantate und des Oratoriums, scheinen mir die großen Erfahrungen Eislers besonders lehrreich. Wir Sowjetmusiker müssen tiefer und gründlicher in die Gedankenwelt des kostbaren Erbes von Hanns Eisler eindringen, um an seinem Beispiel die Kunst des sozialistischen Realismus zu erlernen. Eisler war oft bei uns in der UdSSR zu Gast. Er liebte das Sowjetland, den ersten sozialistischen Staat der Welt, von ganzem Herzen. Er war stolz auf unsere Erfolge als treuer Revolutionär und echter Internationalist. Möge sein leuchtendes Andenken uns allen Unterpfand sein für eine nie erlöschende Freundschaft und Zusammenarbeit der deutschen und sowjetischen sowie der fortschrittlichen Künstler der ganzen Welt.

Dem Rufe Hanns Eislers folgend, werden wir die Front der sozialistischen Kunst festigen, einer wahrhaft volkstümlichen und avantgardistischen, an Millionen gerichteten Kunst, einer Kunst des Volkes und des Fortschritts, die uns den Weg weist zu den lichten Höhen des Kommunismus.

(1964)<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Hanns Eisler, Inhalt und Form. In: Hanns Eisler, Schriften III/2, 2. Leipzig 1982, S. 516

<sup>61</sup> Erfahrungen, S. 149ff. Zuerst erschienen in: Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, 1964

### **Wahrheit in der Musik**

Wir stehen nicht allein mit unserer Auffassung von reiner Wahrheit und Schönheit der Musik. Das Humanistische, Fortschrittliche der Kunst, der Geist echten Neuerertums und gleichzeitig eine tiefe Verehrung für die Traditionen zeichnet die besten Arbeiten solcher hervorragender Komponisten unserer Zeit aus wie Béla Bartók, Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Hanns Eisler, Benjamin Britten, Witold Lutoslawski, Ljubormir Pipfkoff ...

(1975)<sup>62</sup>

In einer ähnlichen Aufzählung aus dem Jahr 1956 fehlte Eisler:

Mit großem Interesse stehe ich der zeitgenössischen Musik gegenüber, solchen Komponisten wie Béla Bartók, Zoltán Kodály, Benjamin Britten, George Gershwin, Arthur Bliss, Igor Strawinsky, Arthur Honegger, Pantscho Wladigeroff, Paul Hindemith.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Dimitri Schostakowitsch, Musik und Zeit. Bemerkungen eines Komponisten. Zum 30. Jahrestag des Sieges über den Faschismus. Die sowjetische Musik in den Kriegsjahren und ihre Entwicklung seit Kriegsende (Kommunist, Moskau, 1975 Nr. 7, Mai). In: Dimitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe. Leipzig 1983, S.194f

<sup>63</sup> Gedanken über den zurückgelegten Weg. In: Erfahrungen, S. 30. Zuerst in: Sovetskaja muzyka, 1956, Nr. 9