



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Wer die Zukunft haben will, muss die Vergangenheit bewältigen“ Die
Ernsten Gesänge von Hanns Eisler. Analyse und Einordnung mit
besonderem Hinblick auf Eislers Verhältnis zur DDR.

verfasst von | submitted by

Dávid Florian Gajdos BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Betreut von | Supervisor: Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

UA 066 836

Masterstudium Musikwissenschaft

*Gewidmet meiner Mutter, für das unermüdliche Lesen und Korrigieren all meiner
Arbeiten.*

Abstract

Das letzte große Werk Hanns Eislers waren die *Ernsten Gesänge* für Bariton und Streichorchester. Er vollendete sie am 13. August 1962, nur etwa drei Wochen vor seinem Tod.¹ Die klaffende Lücke in seinem Schaffen, die das Scheitern seines großen Opernprojekts *Faustus* hinterließ, verhalf den *Ernsten Gesängen* zu einer zentraleren Rolle in der Eisler-Rezeption und im gesamten Oeuvre des Komponisten.

Die Themen, die stilistische Bandbreite und der Rückgriff auf musikalisches Material aus seinen letzten drei Lebensjahrzehnten verleihen dem Werk einen selbstreflexiven Charakter. Diese Arbeit hat den Anspruch, neben der Analyse und Kontextualisierung der Lieder auch diejenigen markanten Ereignisse im Leben Hanns Eislers zu berücksichtigen, auf die sich die einzelnen Lieder beziehen. Darunter Eislers Exil in den USA, seine Übersiedlung in die Deutsche Demokratische Republik (DDR), sein Streit mit den DDR-Obrigkeiten im Zuge der Attacken auf sein Libretto zu seiner geplanten *Faustus*-Oper und die damit einhergehende Distanzierung zur DDR und schließlich der XX. Parteitag der KPdSU und seine Auswirkungen auf Eisler. Friederike Wißmann charakterisiert die *Ernsten Gesänge* als „eine Art Bilanzierung seines [Hanns Eislers] kompositorischen Schaffens“.² Kann ein Kunstwerk eindeutig ‚entziffert‘, als ein Rückblick gewertet werden? Mit dieser Arbeit wird das zumindest versucht, allerdings im vollen Bewusstsein der Problematik, ein Kunstwerk als eine Art eindeutig interpretierbares Tagebuch zu betrachten.

Mit besonderem Interesse wird dabei der Frage nachgegangen, ob die *Ernsten Gesänge* als ein kommentierender und eventuell auch distanzierender Rückblick des Komponisten auf sein Verhältnis mit der DDR und der Sowjetunion, sowie allgemein mit dem Sozialismus gewertet werden können.

Öffentlich stand Eisler bis zu seinem Tod zur DDR, er verteidigte noch im Sommer 1961 in einem offenen Brief, der in der *Weltbühne* gedruckt wurde, den Mauerbau.³ Diese enge Assoziation mit einem totalitären Staat wäre eine mögliche Erklärung dafür, dass

¹ Friederike Wißmann: *Hanns Eisler. Komponist. Weltbürger. Revolutionär.*, München: Bertelsmann 2012, S. 216.

² Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 217.

³ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 276.

in seiner Heimatstadt Wien immer noch keine Straße nach Eisler benannt ist⁴ und dass im Konzertarchiv des Wiener Konzerthauses⁵ und der Gesellschaft der Musikfreunde⁶ kaum Werke von ihm zu finden sind. Diese Arbeit zeigt, dass sich Eisler in den *Ernsten Gesängen* von der DDR und der Sowjetunion zu distanzieren versuchte, ein für die posthume Beurteilung des Komponisten wichtiger Moment.

Gleichzeitig liefert das Werk auch einen Einblick in das Leben des Komponisten: In den *Ernsten Gesängen* verarbeitete der Komponist sein Leben anhand von einigen entscheidenden Momenten, die er durch Zitate und Jahreszahlen markierte, zu einem Kunstwerk. Diese historischen Stationen seines Lebens werden im ersten Teil der Arbeit beleuchtet, im zweiten Teil werden dann die Ernsten Gesänge analysiert und interpretiert.

⁴ Siehe *Lexikon der Straßennamen der Stadt Wien*:

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Spezial:Abfrage_ausf%C3%BChren/Stra%C3%9Fennamen, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

⁵ Im Wiener Konzerthaus wurden in den letzten zehn Jahren nur vereinzelt Lieder Eislers aufgeführt, wobei die *Ernsten Gesänge* 2016 immerhin von zwei verschiedenen Ensembles aufgeführt worden sind, siehe Konzertarchiv: <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, letzter Zugriff: 6. August 2024.

⁶ Im Wiener Musikverein haben in den letzten zehn Jahren zwei Ensembles, das Ensemble Kontrapunkte und das Alban Berg Ensemble Wien, einige Werke von Eisler aufgeführt, bis in den Großen Saal ist Eislers Musik aber kaum vorgedrungen, siehe Konzertarchiv:

<https://www.musikverein.at/archiv/?scope=all&q=Hanns%20Eisler&sdate=2014-01-01&edate=2024-08-05&sorting=ASC>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Entstehung und Dramaturgiebogen der Ernsten Gesänge	11
2.1 Die Entstehung	11
2.2 Die Rolle der <i>Ernsten Gesänge</i> in Eislers Oeuvre	14
2.3 Der Dramaturgiebogen der <i>Ernsten Gesänge</i>	15
3. Historischer Kontext der Ernsten Gesänge	18
3.1 Eisler im Exil und seine Rückkehr nach Europa	18
3.2 Eisler und der Aufstand in der DDR von 1953	23
3.3 Die Faustus-Debatte.....	25
3.4 Eisler als Verteidiger der DDR.....	29
3.5 Eisler als Kritiker der DDR und der Sowjetunion	30
4. Analyse und Interpretation der Ernsten Gesänge	33
4.1 Analyse und Interpretation von <i>Vorspiel und Spruch</i>	33
4.2 Analyse und Interpretation von <i>Asyl</i>	36
4.3 Analyse und Interpretation von <i>Traurigkeit</i>	43
4.4 Analyse und Interpretation von <i>Verzweiflung</i>	48
4.5 Analyse und Interpretation von <i>An die Hoffnung</i>	52
4.6 Analyse und Interpretation von <i>XX. Parteitag</i>	56
4.7 Analyse und Interpretation von <i>Komm ins Offene, Freund!</i>	63
4.8 Analyse und Interpretation von <i>Epilog</i>	72
5. Conclusio	81
6. Quellen- und Notenbeispielverzeichnis	85
6.1 Primärquellen	85
6.2 Sekundärquellen	88
6.3 Notenbeispielverzeichnis	93

1. Einleitung

„Und soweit ich es tun kann, versuche ich, Leute davon zurückzuhalten, auf den Herbst – daß gelbe Blätter fallen, der Nebel in der Früh – hereinzufallen, sondern ihn mit Genuß, denn er ist sehr schön, und mit Gewinn zu betrachten,“⁷ so Hanns Eisler zu Hans Bunge. Nach seinem schweren Herzanfall zu Beginn des Jahres 1960⁸ hatte Eisler wohl schon Todesgedanken. Die *Ernsten Gesänge* bieten beim Hören und bei der Analyse auch insgesamt „Genuß und Gewinn“. Gewinn vor allem dadurch, dass das Werk ein Resümee Eislers über sein Leben und über seine politischen Ansichten ist. Das von Eisler angesprochene Herbstmotiv durchzieht das ganze Werk, dessen offensichtlichste Interpretation die Vorahnung Eislers auf seinen Tod ist, der tatsächlich wenige Wochen nach der Vollendung des Werks eintraf.

Der Musikwissenschaftler Fritz Henneberg schrieb den *Ernsten Gesängen* einen „freundlichen, hoffenden Zug“⁹ zu. Henneberg tat das allerdings 1986 in der DDR, eine Tatsache, die bei der Analyse in Betracht gezogen werden muss. Hanns Eisler verarbeitete im Werk auch sein Verhältnis zur DDR, wenn man nur die Titel der einzelnen Lieder, wie *An die Hoffnung* oder den Text des *Epilogs* liest, wo steht „Neues wächst aber fort, so wie die Zeit es will. [...] Was auch ohne ihn blüht, preist er, künftigen Glückes gewiß“¹⁰, könnte man tatsächlich meinen, dass Eislers letztes Werk freundlich und hoffend sei. Diese Arbeit zeigt durch die Analyse der Textbearbeitungen und deren Vertonung, sowie durch die Einbettung des Werks in einen historischen Kontext allerdings ein anderes Bild. Eines, das Henneberg auch in den letzten Jahren der DDR wohl nicht hätte publizieren dürfen.

Eisler spannte in den Liedern thematisch den Bogen von seinem Exil in den USA während des Zweiten Weltkriegs bis hin zu seiner Zeit in der DDR. „Sie wissen, daß es

⁷ Hans Bunge: *Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge*, München: Bogner & Bernhard 1976, S. 221.

⁸ Jürgen Schebera: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz u.a.: Schott 1998, S. 272 f.

⁹ Fritz Henneberg: *Hanns Eisler*, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1987, S. 109.

¹⁰ Hanns Eisler: *Ernste Gesänge. Für Bariton und Streichorchester nach Texten von Hölderlin, Bertold Viertel, Leopardi, Helmut Richter und Stephan Hermlin*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 23 ff.

meine Übung ist – seit zwanzig Jahren oder seit dreißig Jahren -, Verse von großen Dichtern mir herzurichten“,¹¹ meinte Eisler in einem Gespräch mit Hans Bunge. Es war keineswegs ungewöhnlich, dass Eisler in Gedichte eingriff, als er sie vertonte. In dieser Arbeit wird versucht, zu zeigen, dass er die Texte von Hölderlin und anderen Dichtern in den *Ernsten Gesängen* nicht nur aus künstlerischen Überlegungen umschrieb, sondern damit eine persönliche und politische Botschaft vermitteln wollte.

Eisler beschrieb sich im Gespräch mit Bunge als alten Kommunisten,¹² als solcher müsste er „genau wissen: Worauf kommt es an, was kann er sagen – und was nützt das Gesagte.“¹³ Eisler war tatsächlich ein Leben lang Kommunist: „Ich kam zum Marxismus eigentlich 1912/13 durch meinen Verkehr bei der Organisation der ‚sozialistischen Mittelschüler‘, wo wir die leichten Schriften von Marx und Engels lasen, schließlich durch den großen ersten Weltkrieg.“¹⁴ Er war sich als ein ‚alter Kommunist‘, der mehrfach die Erfahrung gemacht hatte, von einem politischen System als Persona non grata erklärt zu werden, offensichtlich dessen bewusst, wie weit er mit der Kritik an der DDR gehen konnte. In dieser Arbeit wird versucht, zu zeigen, dass er zwar nur über ein Kunstwerk aber doch zum ersten Mal öffentlich Kritik an der DDR und am Stalinismus formulierte.

Friederike Wißmann charakterisiert die *Ernsten Gesänge* als „eine Art Bilanzierung seines [Hanns Eislers] kompositorischen Schaffens“.¹⁵ Die Themen, die stilistische Bandbreite und der Rückgriff auf musikalisches Material aus seinen letzten drei Lebensjahrzehnten verleihen den *Ernsten Gesängen* einen reflexiven Charakter. Diese Arbeit hat den Anspruch, neben der Analyse und Kontextualisierung der Lieder auch diejenigen markanten Ereignisse im Leben Hanns Eislers zu berücksichtigen, auf die sich die einzelnen Lieder beziehen. Darunter Eislers Exil in den USA, seine Übersiedlung in die Deutsche Demokratische Republik (DDR), sein Streit mit den DDR-Obrigkeit im Zuge der Attacken auf sein Libretto zu seiner geplanten Faustus-Oper und die damit

¹¹ Hans Bunge: *Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge*, München: Bogner & Bernhard 1976, S. 218.

¹² Bunge, *Gespräche*, S. 221.

¹³ Ebd., S. 221.

¹⁴ Ebd., S. 200.

¹⁵ Friederike Wißmann: *Hanns Eisler. Komponist. Weltbürger. Revolutionär*, München: Bertelsmann 2012., S. 217.

einhergehende Distanzierung zur DDR und schließlich der XX. Parteitag der KPdSU und seine Auswirkungen auf Eisler.

Ein Kunstwerk bleibt allerdings immer ein Rätsel, ganz eindeutig können auch die *Ernsten Gesänge* nicht ‚entziffert‘ werden. Mit dieser Arbeit wird das trotzdem versucht, allerdings im vollen Bewusstsein der Problematik, dass ein Kunstwerk kein eindeutig interpretierbares Tagebuch ist. Eisler gab aber selbst zu, dass die *Ernsten Gesänge* als „Rückerinnerung und [...] Vorblick auf die Zukunft“¹⁶ entstanden sind. Das Vorhaben, aus diesem Kunstwerk Rückschlüsse über seine Besinnung und seinen Blick auf sein Leben analytisch zu gewinnen, erscheint daher als ein methodisch begründetes Vorgehen.

Mit besonderem Interesse wird der Frage nachgegangen, ob die *Ernsten Gesänge* als ein kommentierender und eventuell auch distanzierender Rückblick des Komponisten auf sein Verhältnis mit der DDR und der Sowjetunion, sowie allgemein mit dem Sozialismus gewertet werden können. Öffentlich stand Eisler bis zu seinem Tod zur DDR, er verteidigte noch im Sommer 1961 in einem offenen Brief, der in der *Weltbühne* gedruckt wurde, den Mauerbau.¹⁷ Diese enge Assoziation mit einem totalitären Staat wäre eine mögliche Erklärung dafür, dass in seiner Heimatstadt Wien immer noch keine Straße nach Eisler benannt ist¹⁸ und dass im Konzertarchiv des Wiener Konzerthauses¹⁹ und der Gesellschaft der Musikfreunde²⁰ kaum Werke von ihm zu finden sind. Es ist gut möglich, dass die Stellung Eislers im Konzertleben in den letzten Jahrzehnten auch mit seiner Assoziation mit dem mörderischen DDR-Regime zu tun hat. Falls diese Arbeit handfeste Beweise für eine Distanzierung Eislers von der DDR und der Sowjetunion in

¹⁶ Bunge, *Gespräche*, S. 261.

¹⁷ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 276.

¹⁸ Siehe *Lexikon der Straßennamen der Stadt Wien*:

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/index.php?title=Spezial:Abfrage_auf%C3%BCren/Stra%C3%9Fennamen, letzter Zugriff: 16. 05. 2024.

¹⁹ Im Wiener Konzerthaus wurden in den letzten zehn Jahren nur vereinzelt Lieder Eislers aufgeführt, wobei die *Ernsten Gesänge* 2016 immerhin von zwei verschiedenen Ensembles aufgeführt worden sind, siehe Konzertarchiv: <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, letzter Zugriff: 16. 05. 2024.

²⁰ Im Wiener Musikverein haben in den letzten zehn Jahren zwei Ensembles, das Ensemble Kontrapunkte und das Alban Berg Ensemble Wien, einige Werke von Eisler aufgeführt, bis in den Großen Saal ist Eislers Musik aber kaum vorgedrungen, siehe Konzertarchiv:

<https://www.musikverein.at/archiv/?scope=all&q=Hanns%20Eisler&sdate=2014-01-01&edate=2024-08-05&sorting=ASC>, letzter Zugriff: 16. 05. 2024.

den *Ernsten Gesängen* aufweisen könnte, könnte das für die posthume Beurteilung des Komponisten eine Rolle spielen.

Um diesen Themenkomplex fundiert bearbeiten zu können, stützt sich die vorliegende Arbeit auf eine breite literarische Basis. Der Forschungsstand zu den *Ernsten Gesängen* ist gut, als eines der prominentesten Werke Eislers finden die *Ernsten Gesänge* in allen großen Eisler-Monografien Beachtung. Jürgen Schebera geht in seiner gut recherchierten Eisler-Monografie tiefergehend auf die *Ernsten Gesänge* ein,²¹ Friederike Wißmann widmet dem Werk in ihrem Eisler-Buch ein ganzes Kapitel,²² wie auch Albrecht Betz in seiner Eisler-Monografie.²³ Fritz Henneberg geht in seinem Buch über Eisler im Kapitel *Die letzten Jahre* näher auf die *Ernsten Gesänge* ein²⁴ und Christian Glanzs Buch über Eisler ist besonders bei Themen rund um Eislers Verhältnis zur Politik hilfreich.²⁵

Es gibt auch einige einschlägige Artikel in wissenschaftlichen Zeitschriften und Sammelbänden.²⁶ Eine wichtige Primärquelle sind die ausführlichen Gespräche, die Hans Bunge zwischen 1958 und 1962 mit Hanns Eisler führte und dann veröffentlichte. Hier finden sich über 30 Seiten über die *Ernsten Gesänge*.²⁷ Daniel Zur Weißen bietet mit seiner großen Monografie *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961* einen wertvollen Einblick in die Strukturen und Mechanismen des Musiklebens der DDR, in der Eisler einer der wichtigsten Protagonisten war.²⁸

Insgesamt ist allerdings festzustellen, dass die Eislerforschung in den letzten Jahren eine Flaute erlebt. Während zum 50. Todestags 2012 neben vielen Artikeln gleich drei Bücher

²¹ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 276 ff.

²² Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 210 ff.

²³ Albrecht Betz: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. München: edition text + kritik 1976.

²⁴ Fritz Henneberg: *Hanns Eisler*, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1987, S. 107 ff.

²⁵ Christian Glanz: *Hanns Eisler. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2008, S. 21 ff.

²⁶ Zum Beispiel: Gerd Rienäcker: „Künftigen Glückes gewiß, gewiß, gewiß“. Fünf Sätze über Eislers „Ernste Gesänge“, in: Hartmut Krones: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012, S. 109–116.

²⁷ Hans Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München: Bogner & Bernhard 1970, S. 111 ff.

²⁸ Daniel Zur Weißen: *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961*, Köln u.a.: Böhlau 1999.

erschienen,²⁹ sind zu Eislers 120. Geburtstag 2018 deutlich weniger Veröffentlichungen zu finden, darunter nur eine Monografie.³⁰ Zum 60. Todestag 2022 gibt es keine Bücher, auch Artikel sind nur wenige zu finden.³¹

So zentral die *Ernsten Gesänge* im Werk Eislers auch ist und so gut der Forschungsstand zum Werk auch sein mag, gibt es kein wissenschaftliches Werk, das sich nur mit diesem Stück befasst. Mit dieser Arbeit wird versucht, diese Lücke zu schließen, so gut das im Rahmen einer Masterarbeit möglich ist. Im Zentrum steht die Frage nach Eislers Verhältnis zum Stalinismus und zur DDR und die Frage, ob er sich mit den *Ernsten Gesängen* kurz vor seinem Tod kritisch mit ihnen ins Gericht gegangen ist.

Der Aufbau dieser Arbeit ist dreigeteilt. Zunächst werden in Kapitel 2 die Entstehung des Werks, dessen Rolle in Eislers Oeuvre und der Dramaturgiebogen des Werks beleuchtet. Kapitel 3 bietet dann einen Einblick in den historischen Kontext der Lieder. Wie schon erwähnt, werden in dieser Arbeit die Referenzen und Querverweise Eislers, mit denen er in den *Ernsten Gesängen* auf sein Leben zurückblickt, aufgezeigt und analysiert. Um diese Querverweise verstehen zu können, sind die fünf Unterkapitel, die unter anderem Eislers Zeit im Exil und die Faustus-Debatte vorstellen, von großer Bedeutung, da sie genau die Stationen und Ereignisse in Eislers Leben beleuchten, die im Werk selbst auch vorkommen. Im dritten und größten Teil der Arbeit werden schließlich alle *Ernsten Gesänge* einzeln analysiert und interpretiert.

²⁹ Eine Monografie und zwei große Sammelbände: Wißmann, *Hanns Eisler*; Tadday, Ulrich (Hrsg.): *Hanns Eisler. Angewandte Musik*, München: Edition Text und Kritik 2012; Krones, Hartmut: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012.

³⁰ Heidi Hart: *Hanns Eisler's art songs. Arguing with beauty*, Rochester u.a.: Camden House 2018.

³¹ Vgl. RILM und BMS.

2. Entstehung und Dramaturgiebogen der *Ernsten Gesänge*

2.1 Die Entstehung

Ende der 1950-er Jahre schien sich Eislers Stellung in der DDR nach der für ihn verheerenden Debatte um seine Oper *Faustus* (mehr dazu im Kapitel 5.1) wieder gefestigt zu haben. Er bekam mehrere Aufträge für Film und Fernsehen, wurde 1958 zu seinem 60. Geburtstag öffentlich geehrt und bekam wenig später zum zweiten Mal den Nationalpreis Erster Klasse. Auch sein Bruder Gerhart, der 1953 seine Stellung als Funktionär beim Rundfunk verlor, wurde 1956 rehabilitiert und in das Staatliche Rundfunkkomitee aufgenommen. Vor der Öffentlichkeit durfte Eisler ebenfalls wieder Erfolge feiern, im Frühling 1959 wurden seine Bühnenmusik zu *Schweyk im zweiten Weltkrieg* in Frankfurt am Main und seine *Deutsche Sinfonie* bei der Uraufführung in der Deutschen Staatsoper in Ostberlin umjubelt.³²

Nach einer Reihe von anstrengenden Reisen um den Jahreswechsel 1959/60 nach London, Paris und in die Schweiz bekam er im Februar 1960 in Wien einen Schlaganfall und wurde drei Monate lang im Krankenhaus stationär behandelt.³³ Nach Berlin zurückgekehrt bekam er zwei große Aufträge: Er sollte für die Deutsche Staatsoper eine Oper über Brechts *Turandot* schreiben und eine Sinfonie für das Leipziger Gewandhausorchester. Zur Sinfonie gibt es Fragmente, die Oper begann er erst gar nicht.³⁴

Zwei weitere Aufträge erfüllte er aber. Für das Deutsche Theater in Ostberlin schrieb er eine Bühnenmusik zu Schillers *Wilhelm Tell* (die Premiere erfolgte im März 1962) und er vollendete im August 1962 sein letztes Werk vor seinem Tod, die *Ernsten Gesänge* für Bariton und Streichorchester. Fertig wurde er damit am 13. August 1962, nur etwa drei

³² Der ganze Absatz beruht auf: Schebera, *Hanns Eisler*, S. 269 ff.

³³ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 272 f.

³⁴ Ebd., *Hanns Eisler*, S. 273.

Wochen vor seinem Tod.³⁵ Er widmete das Werk seiner dritten Ehefrau, Steffy Eisler.³⁶ Eisler behauptete im Gespräch mit Hans Bunge, ein ganzes Jahr mit der Zusammensetzung, Orchestrierung und Komposition der sechs Lieder, dem Vorspiel und dem Epilog verbracht zu haben.³⁷ Laut Jürgen Schebera waren es tatsächlich aber nur sieben Monate.³⁸

Ausgangspunkt der Komposition war ein Kompositionsauftrag. Es war der Dirigent Otmar Suitner, der für die Staatskapelle Dresden (die später auch die Uraufführung spielte) bei Eisler Orchesterlieder in Auftrag gab.³⁹ Die orchestrale Besetzung der *Ernsten Gesänge* röhrt also von diesem Kompositionsauftrag, wobei Eisler statt eines voll besetzten Sinfonieorchesters nur ein Streichorchester wählte, obwohl ihm ein ganzes Symphonieorchester zur Verfügung stand.⁴⁰ In der wissenschaftlichen Literatur wird der Kompositionsauftrag zu den *Ernsten Gesängen* nur selten erwähnt, so verliert der sonst gut unterrichtete Jürgen Schebera in seiner Eisler-Biografie zum Beispiel kein Wort darüber, obwohl er erwähnt, dass die Uraufführung zum ersten Todestag Eislers von Otmar Suitner dirigiert wurde.⁴¹

Der in der Literatur häufige Vergleich zwischen Brahms' *Vier Ernsten Gesängen* Op. 121 und Eislers *Ernsten Gesängen*⁴² ist nicht zufällig, beides sind resümierende Spätwerke.⁴³ Brahms war ein Vorbild Eislers (wie auch seines Lehrers Schönberg), er bezog sich schon in früheren Kompositionen auf ihn, wie zum Beispiel in seiner Klaviersonate Op. 1 und in seinen *Neuen Deutschen Volksliedern*.⁴⁴ Seine Witwe behauptete postum, Eisler habe das Werk als ein direktes, weltliches Schwesterwerk zu Brahms' *Vier ernsten Gesängen* gesehen. Im März 1962 bestand es tatsächlich noch ebenfalls aus vier Liedern (*An die*

³⁵ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 216.

³⁶ Hanns Eisler: *Ernste Gesänge. Für Bariton und Streichorchester nach Texten von Hölderlin, Bertold Viertel, Leopardi, Helmut Richter und Stephan Hermlin*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 2.

³⁷ Bunge, *Gespräche*, S. 261.

³⁸ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 276.

³⁹ Albrecht Dümling: „Hanns Eisler. Ernste Gesänge“, in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945 – 1975*, Laaber: Laaber 2005, S. 189.

⁴⁰ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 1.

⁴¹ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 282.

⁴² Christian Glanz: „Hymnentyp und Hoffnungsmelos. Gedanken und Vermutungen beim Hören einiger Kompositionen Hanns Eislers“, in: Boisits, Barbara (Hrsg.): *Anklänge 2009. Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag*, Wien: Mille Tre 2009, S. 63.

⁴³ Bunge, *Gespräche*, S. 409.

⁴⁴ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 189.

Hoffnung; Traurigkeit; Komm ins Offene, Freund und Nänie auf den Tod eines Dichters), wie das Werk von Brahms.⁴⁵ Am 29. März fügte Eisler dann noch das Lied *Verzweiflung* dazu, am 12. Juni ergänzte er die Gesänge mit dem Lied *XX. Parteitag*,⁴⁶ schließlich vollendete er das Werk im August mit *Asyl* und *Vorspiel und Spruch*.⁴⁷

Die meisten Lieder hat Eisler wiederverwertet, fünf der acht Stücke existierten schon vorher als Klavierlieder.⁴⁸ Eisler selbst beschrieb den Dramaturgiebogen des Werks wie folgt: „Besinnung – Überlegung – Depression – Aufschwung und wieder Besinnung“.⁴⁹ An welchem Punkt die Übergänge festzustellen sind und ob sie überhaupt zu finden sind, dem wird in dieser Arbeit nachgegangen. Vier der acht Gesänge basieren auf Texten Hölderlins, von dem er seit 1943 das erste Mal in den *Ernsten Gesängen*⁵⁰ wieder Texte vertonte.

Albrecht Dümling meint, die Wahl auf Hölderlin wäre womöglich gefallen, da sich Eisler, wie Hölderlin, auch als „[gescheiterter] Revolutionär, der Verbannte im Tübinger Turm“⁵¹ gefühlt hätte. Auch Albrecht Betz sieht eine „Verwandtschaft der Situation [von Eisler und Hölderlin]: die des Künstlers, der mit seinem Werk auf eine Revolution reagiert und sie auch auf ihre Verkehrungen hin befragt.“⁵² Inwieweit Eisler mit den *Ernsten Gesängen* tatsächlich eventuelle ‚Verkehrungen‘ der DDR und des ‚real existierenden Sozialismus‘ thematisiert und vielleicht sogar kritisiert hat, ist ein zentrales Thema dieser Arbeit.

⁴⁵ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

⁴⁶ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 220.

⁴⁷ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

⁴⁸ Ebd., S. 192.

⁴⁹ Ebd., S. 276.

⁵⁰ Albrecht Dümling: „Für ein Leben ohne Angst. ‚XX. Parteitag‘ aus den ‚Ernsten Gesängen‘ von Hanns Eisler“, in: Goertz, Harald: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 12.

⁵¹ Ebd. S. 12.

⁵² Albrecht Betz: *Hanns Eisler*, S 207.

2.2 Die Rolle der *Ernsten Gesänge* in Eislers Oeuvre

Hanns Eislers Lebenswerk ist sowohl stilistisch als auch was Genres betrifft besonders vielfältig. Er schrieb Zwölftonmusik im Stil seines Lehrers Arnold Schönberg, massentaugliche kommunistische Kampflieder, die von der Arbeiter*innenbewegung in Berlin Ende der 1920-er Jahre breit rezipiert wurden, dutzende Filmmusiken und viel Musik fürs Theater (was laut Georg Knepler am wenigsten bekannt ist)⁵³, ‚ernste‘ Lieder und auch einige große Werke der ‚Ernsten Musik‘, wie seine *Deutsche Sinfonie*.⁵⁴ In allen diesen Bereichen erreichte er zu Lebzeiten beachtliche Erfolge, wie zum Beispiel zwei Oscar-Nominierungen für seine Filmmusiken⁵⁵ oder den Nationalpreis Erster Klasse der DDR für die Hymne, die er für den jungen Staat schrieb.⁵⁶

Die Schwierigkeit, in Eisler Oeuvre so etwas wie ein Hauptwerk auszumachen, liegt zum Großteil an dieser breiten Streuung an Stilen und Genres, die er bediente, und an der Tatsache, dass Eisler sie allesamt sehr ernst nahm. Andererseits allerdings auch am Scheitern des Faust-Projekts. Diese Oper sollte sein Opus Magnum werden, mehr sogar, laut ihm selbst ein Meilenstein der Operngeschichte.⁵⁷ Fertig davon wurde nur das Libretto, dieses Thema wird in Kapitel 5 näher beleuchtet. Die klaffende Lücke in seinem Schaffen, die das Scheitern des *Faustus* hinterließ, verhalf womöglich der *Deutschen Sinfonie* und den *Ernsten Gesängen* zu einer zentraleren Rolle in der Rezeption.

Vokalmusik steht insgesamt im Zentrum seines Schaffens, Gesang und Vermittlung von konkreten Inhalten, seien es Gedichte von Hölderlin oder kommunistische Parolen in seinen Kampfliedern, waren für Eisler ein Leben lang ein Anliegen.⁵⁸ Innerhalb seines großen Vokaloeuvres spielen die *Ernsten Gesänge* durch die Stellung als letztes, sein Leben resümierendes Werk, eine besondere Rolle. „Der Liedzyklus ist [...] wenn nicht

⁵³ Georg Knepler: „Es ist schwierig, Eislers Lebenswerk zu kennen“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58 (1998), S. 14.

⁵⁴ Ahrend, Thomas: Art „Hanns Eisler“ (2001, online veröffentlicht 2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14735>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

⁵⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 191.

⁵⁶ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 176.

⁵⁷ Hanns Eisler: „Notizen zu Dr. Faustus, 1951“, in: Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 132 f.

⁵⁸ Thomas Ahrend: Hanns Eisler, in: *MGG Online*.

Vermächtnis, so doch zumindest eine Art Bilanzierung seines kompositorischen Schaffens“⁵⁹, meint Friederike Wißmann, die *Ernsten Gesänge* entsprächen „einem Resümee auf verschiedenen Ebenen.“⁶⁰ Dafür sprechen für Wißmann die stilistische Bandbreite des Werks von freier Atonalität bis hin zur Tonalität und die verwendeten Kompositionen aus unterschiedlichen Lebensphasen Eislers.⁶¹

In der Literatur werden die *Ernsten Gesänge* häufig als Liedzyklus geführt, wie im vorigen Zitat von Wißmann. Aber ist dieses Werk wirklich ein Zyklus? Nach der weitesten Definition, ist ein Zyklus „eine Gruppe von in sich geschlossenen Gebilden (Werken oder Sätzen), die formal und / oder inhaltlich so aufeinander bezogen sind, daß sich eine übergeordnete Einheit ergibt.“⁶²

Schon nach dieser allgemeinen Definition sind die *Ernsten Gesänge* nicht wirklich ein Zyklus, da die einzelnen Sätze nicht eigenständig sind, sondern durch Überleitungen zusammenhängen. Lieder aus ‚konventionellen‘ Zyklen, wie Schuberts *Winterreise* können und werden auch einzeln aufgeführt. Die *Ernsten Gesänge* werden hingegen für gewöhnlich als ein geschlossenes Werk gegeben.⁶³

2.3 Der Dramaturgiebogen der *Ernsten Gesänge*

Eisler beschrieb den Dramaturgiebogen der *Ernsten Gesänge* mit „Besinnung – Überlegung – Depression – Aufschwung und wieder Besinnung“⁶⁴ zwar auf den ersten Blick genau, die genaue Aufteilung dieser Attribute auf die einzelnen Lieder hat er allerdings nicht mitgeliefert. Dabei hat das eine symbolisch wichtige Bedeutung, wie eine genauere Betrachtung beweist.

⁵⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 217.

⁶⁰ Ebd., S. 222.

⁶¹ Ebd., S. 222.

⁶² Ludwig Finscher: Art „Zyklus“ (1998, online veröffentlicht 2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28635>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

⁶³ Siehe Fußnote Nr. 13.

⁶⁴ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 276.

Als erstes Stück der *Ernsten Gesänge* steht *Vorspiel und Spruch* eindeutig für ‚Besinnung‘ im dramaturgischen Bogen. Hier setzt Eisler den Ton für das ganze Werk. Wie in Kapitel 4.1 erläutert wird, ist es eine trauernde Stimmung. *Asyl* entstand zusammen mit *Vorspiel und Spruch* ganz zum Schluss der Werkgenese,⁶⁵ auch musikalisch und stimmungstechnisch setzt es, wie in Kapitel 4.2 beschrieben wird, nahtlos an *Vorspiel und Spruch* an. Diese Verbindungen zwischen den zwei Liedern sprechen dafür, dass *Asyl* im Dramaturgiebogen Eislers auch noch zu ‚Besinnung‘ gehört oder höchstens den Übergang zu ‚Überlegung‘ darstellt.

Das würde dafürsprechen, dass *Traurigkeit* in Eislers Dramaturgiebogen – entgegen dem Titel, der auf den ersten Blick vermuten ließe, dass es schon für ‚Depression‘ steht – doch noch zu ‚Überlegung‘ gehört und die wirkliche ‚Depression‘ erst später erfolgt.

Das würde Sinn ergeben, da sonst die bedrückende politische Botschaft von *XX. Parteitag*

unter ‚Besinnung‘ hätte gewertet werden müssen. Ein anderer Ansatz, der schlüssig erscheint, wäre, dass ‚Depression‘ die längste Phase im Dramaturgiebogen darstellt und *Traurigkeit*, *Verzweiflung*, *An die Hoffnung* und *XX. Parteitag* alle dazugehören.

Eisler war offensichtlich in einer depressiven Verfassung, als er *Verzweiflung* schrieb (siehe Kapitel 3.3), auch der Titel spricht dafür, dass dieses Lied in seinem Dramaturgiebogen für ‚Depression‘ steht. Musikalisch vermittelt Eisler allerdings ein anderes Bild. In Kapitel 4.4 wird dargelegt, dass hier musikalisch eher Wut als Depression erklingt. Auch *An die Hoffnung* hat einen trügerischen Titel, man würde dadurch meinen, dass es im Dramaturgiebogen für ‚Aufschwung‘ steht. Das Lied fügt sich stattdessen aber in die depressive Stimmung der vorigen Lieder (siehe Kapitel 4.5), es gehört also offensichtlich noch zu ‚Depression‘.

Wie in Kapitel 4.6 erläutert wird, formulierte Eisler mit *XX. Parteitag* zum ersten Mal öffentlich Kritik am Stalinismus, wenn auch ‚nur‘ über ein musikalisches Werk. Das katastrophale Scheitern des Sozialismus, dessen Grausamkeit er laut Dümling musikalisch sogar auf eine Ebene mit dem Nationalsozialismus stellte,⁶⁶ muss zwingend

⁶⁵ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

⁶⁶ Dümling, *XX. Parteitag*, S.20.

zu ‚Depression‘ gezählt werden. Diese Realisierung muss für Eisler tragisch gewesen sein, kämpfte er doch ein Leben lang für den Kommunismus.

Dementsprechend kann ‚Aufschwung‘ erst nach XX. *Parteitag* erfolgen. Wie Kapitel 4.7 zeigen wird, erfolgt das auch in *Komm ins Offene, Freund.* ‚Und wieder Besinnung‘ ist also zwingend der *Epilog*, wo Eisler in die Zukunft blickt, wie das in Kapitel 4.8 dargelegt wird.

3. Historischer Kontext der *Ernsten Gesänge*

3.1 Eisler im Exil und seine Rückkehr nach Europa

Das Leben und Schaffen Hanns Eislers wurde maßgeblich durch seine Zeit im Exil beeinflusst. Auch in den *Ernsten Gesängen*, diesem sein Leben und Schaffen resümierenden Spätwerk, spielt seine Exilzeit eine wichtige Rolle, besonders im zweiten Lied *Asyl* (siehe Kapitel 4.2).

Eisler war zu Beginn der NS-Herrschaft 1933 noch keine 35 Jahre alt und kehrte 1948 als ein fast fünfzigjähriger Mann zurück. Obwohl er ab 1925 primär in Berlin lebte, begannen auch seine langen Exiljahre 1933 in Wien; während eines Konzertaufenthalts erfuhr er hier, dass in Berlin seine Wohnung durchsucht wurde und seine Rückkehr dorthin unmöglich war.⁶⁷ Nach einigen Stationen in Europa (u. a. Paris, Dänemark, London), verbrachte Eisler die Kriegsjahre auf dem amerikanischen Kontinent in Mexiko, New York und Los Angeles.⁶⁸

Eisler musste schon vor seiner Ausweisung 1948 die USA verlassen, als 1940 sein Besuchervisum ab lief und er mit seiner Frau vor der drohenden Festnahme nach Mexiko floh.⁶⁹ Dort konnten sie beim Konsulat endlich doch ‚Immigrant Visa‘ erlangen, an der Grenze wurden sie aber trotz der gültigen Papiere nicht durchgelassen und mussten einen Monat mitten im Nirgendwo verharren, da sie als ‚politisch verdächtig‘ eingestuft waren, bevor sie schließlich doch passieren durften.⁷⁰

Zunächst zogen die Eislers nach New York, wo Eisler an der *New School for Social Research* unterrichtete, Filmmusiken schrieb⁷¹ und gemeinsam mit Adorno eine

⁶⁷ Andrea F. Bohlman / Philip V. Bohlman: *Hanns Eisler. „In der Musik ist es anders“*, Berlin: Henrich & Henrich 2012, S. 50.

⁶⁸ Vgl. Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 92–165.

⁶⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 127.

⁷⁰ Ebd., S. 127 f.

⁷¹ Ebd., S. 128 f.

theoretische Abhandlung über die Problematiken der Filmmusik schrieb.⁷² Finanziell sicherte er sich für zwei Jahre über eine Forschungsförderung von der Rockefeller Foundation ab,⁷³ für den überzeugten Kommunisten Eisler eine überraschende Assoziation. Aber: „Es war Krieg, ich war politischer Emigrant – also was machen?“⁷⁴

Ab April 1942 lebte Eisler in Hollywood, um näher an der Filmindustrie zu sein. In den folgenden sechs Jahren schrieb er acht Filmmusiken für Hollywoodfilme.⁷⁵ In dieser Zeit etablierte sich Eisler auch im Kreis der Emigranten in Los Angeles neben Künstlerkolleg*innen wie Thomas und Heinrich Mann, seinem alten Lehrmeister Arnold Schönberg, seinem Freund und Kooperationspartner Bertold Brecht, Lion Feuchtwanger, Fritz Kortner und anderen.⁷⁶ Wohl fühlte sich Eisler im „trübsinnigen ewigen Frühling von Hollywood“⁷⁷ aber trotz der anregenden Gesellschaft nicht. „Das war die entsetzliche Idylle dieser Landschaft [...] Man leidet ja auch ungeheuer in diesem ozeanischen Klima an einer fehlenden Konzentration“⁷⁸

Dazu kam die immer wieder auftretende Geldnot, die Sprachbarriere und seine Abneigung gegen das Netzwerken in der Filmbranche, die für Aufträge aber nötig war.⁷⁹ Im Nachhinein idealisierte Eisler die Zeit in Hollywood in den Gesprächen mit Bunge fünfzehn Jahre später trotzdem: „Es ist eine erstaunliche Zeit gewesen, eine widerspruchsvolle Zeit. Und ich kann mir gar nicht vorstellen etwas Schöneres. Mit all den Schrecken und auch der Kümmerlichkeit und den Schwierigkeiten, die wir hatten – es war fabelhaft. Also ich wünsche jedem jungen Künstler so was Produktives. Es wurde produziert!“⁸⁰ Neben Filmmusiken, die er primär für seinen Lebensunterhalt schrieb, „produzierte“ er hauptsächlich Lieder, und zwar sehr viele: „Ich schrieb fast jeden Tag zumindest ein Lied – manchmal auch mehr.“⁸¹

⁷² Theodor Adorno / Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, Hamburg: Europa 1996.

⁷³ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 128.

⁷⁴ Bunge, *Gespräche*, S. 14.

⁷⁵ Ebd., S. 140.

⁷⁶ Ebd., S. 140.

⁷⁷ Bunge, *Gespräche*, S. 43.

⁷⁸ Ebd., S. 45.

⁷⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 142.

⁸⁰ Bunge, *Gespräche*, S. 70.

⁸¹ Ebd., S. 44.

Daraus ist eine lose Sammlung unter dem Titel *Hollywooder Liederbuch* entstanden, der die Forschung ca. 50 seiner Lieder zuordnet.⁸² Dieses Werk ist kein klassischer Liederzyklus, sondern eine „Zusammenstellung von sehr unterschiedlichen Liedern, [die] [...] von der Grausamkeit des Kriegs, vom Leid der Emigranten – und von der künstlichen Hollywoodidylle“⁸³ handeln, wie Wißmann schreibt.

Es sei eine absurde „Schweykiade“ gewesen, wie er aus den USA verwiesen wurde, soll Hanns Eisler im Nachhinein verlautet haben.⁸⁴ Tatsächlich war Eisler, ähnlich wie Jaroslav Hašeks Romanheld in der Zeit der Hearings vor dem ‚House Committee on Un-American Activities‘ im Repräsentantenhaus in Washington ein hilfloser Spielball der Obrigkeit. Nachdem seine Schwester Ruth seinen Bruder Gerhart denunziert hatte und Hanns diesen öffentlich verteidigte, wurde er in den Prozess mit hineingezogen und ab April 1947 zunächst hinter geschlossenen Türen und später auch öffentlich unter viel Medienaufmerksamkeit verhört.⁸⁵

Obwohl Prominente, wie Albert Einstein, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Igor Strawinski und Charlie Chaplin, öffentlich für ihn Stellung nahmen, wurde er im Februar 1948 wegen der angeblichen Verheimlichung einer Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei schließlich des Landes verwiesen.⁸⁶

Auch im Exil fühlte er sich nach eigenen Aussagen als Wiener und Österreicher,⁸⁷ so ist es nicht verwunderlich, dass er sich unmittelbar nach dem Krieg um Kontakt unter anderem nach Wien bemühte, also schon zu einer Zeit an eine eventuelle Rückkehr dachte, als die ‚House Committee on Un-American Activities‘ noch nicht gegen ihn und seinen Bruder ermittelte.⁸⁸ Zunächst hatte er aber vor, nach Paris zu gehen, da er dort einen Filmmusik-Auftrag bekam, allerdings wurde sein Visum abgelehnt. Seine Frau erinnert sich: „Damals protestierten in Paris die besten Künstler dagegen und forderten die französische Regierung auf, Eisler die Einreise zu erlauben. Unter ihnen: Picasso,

⁸² Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 240.

⁸³ Ebd., S. 145.

⁸⁴ Ebd., S. 166.

⁸⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 199 ff.

⁸⁶ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 163 ff.

⁸⁷ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 16.

⁸⁸ Peter Schweinhardt: *Fluchtpunkt Wien. Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil*, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2006, S. 46.

Matisse, Cocteau, Auric, Feyder und viele andere. Es nützte nichts. Man wagte es nicht, jemanden, der in Amerika angeprangert wurde, ins Land zu lassen.“⁸⁹

Daraufhin bemühten sich die Eislers um ein Visum für Italien. Eisler bekam auch dort einen Auftrag für eine Filmmusik, sie bekamen auch Visa, diese wurden dann aber wenige Tage vor dem Abflug doch annulliert.⁹⁰ Schließlich bekam das Künstlerehepaar ein Visum in die Tschechoslowakei, ebenfalls mit einem Kompositionsauftrag verbunden. In Prag konnte Eisler seinen österreichischen Pass erneuern.⁹¹ Über London reiste er mit seiner Frau also aus den USA nach Prag und von dort nach nur wenigen Tagen weiter nach Wien, wo sie am 1. April 1948 eintrafen.⁹² Bezeichnend für die Unsicherheit dieser Periode in Eislers Leben ist, dass er seine Fühler für Arbeitsmöglichkeiten auch nach Budapest, London und sogar nach Kopenhagen ausgestreckt hat.⁹³ Allein wegen der verschiedenen Sprachbarrieren waren Berlin und Wien aber die naheliegendsten Arbeitsorte.

In Wien bemühte sich Eisler über ein Jahr lang umsonst um eine Professur und Kompositionsaufträge, um sich finanziell erhalten zu können, das gelang ihm aber nicht. Seine schiere Verzweiflung über diese Umstände kommt in einem Brief vom März 1949 an seine ehemalige Frau Charlotte gut zum Vorschein: „Ich habe ferner in Wien, nicht nur kein Einkommen, sondern auch keine Position und keinen Erfolg. [...] Das Leben eines Intellektuellen, besonders eines Kuenstlers, ist in dieser Stadt eine Hoelle.“⁹⁴

Der Mangel an Aufträgen resultierte in einem finanziellen Engpass: „[Ich] habe im Ausland etwas Geld verdient, mit dem ich mich knapp bis Juni ueber Wasser halten kann. Dann muss ich Wien wieder verlassen, da es mir unmöglich sein wird, in Wien durchzukommen.“⁹⁵ Seine Frau Louise malte das gleiche Bild. Am 8. Mai 1949 schrieb sie in ihrem Tagebuch: „Bei uns kriselt es schon wieder, das heißt wir können uns in Wien nicht finanziell halten. [...] alle Projekte für eine fixe Anstellung von Hanns, das

⁸⁹ Louise Eisler-Fischer: *Es war nicht immer Liebe. Texte und Briefe*, Wien: Sonderzahl 2006, S. 65.

⁹⁰ Eisler-Fischer, *Texte und Briefe*, S. 65.

⁹¹ Peter Schweinhardt: *Fluchtpunkt Wien*, S. 51.

⁹² Schebera, *Hanns Eisler*, S. 210.

⁹³ Siehe Briefe, in: Köster; Schebera (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1944–1951*.

⁹⁴ Hanns Eisler: „Brief an Charlotte Eisler, 10. März 1949“, in: Köster; Schebera (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1944–1951*, S. 130.

⁹⁵ Ebd., S. 130.

heißt eine Professur hier, haben sich zerschlagen. [...] Das heißtt, wir müssen nach Berlin; es ist uns beiden sehr zuwider, uns dort ständig niederzulassen.“⁹⁶

Eislers Umzug nach Berlin im Juni war also zumindest zum Teil eine materielle Notwendigkeit. Wäre Eisler nicht von Anfang an skeptisch gegenüber dem sowjetischen Modell gewesen, wäre er wohl gleich nach Berlin gegangen, wo er mit offenen Armen empfangen wurde. Selbst nach ihrem Umzug nach Berlin behielten die Eislers ihre Mietwohnung in Wien, gaben sie nur zunächst kurzfristig für wenige Monate in Untermiete. Die Untermietdauer wurde auch später nur Stück für Stück verlängert, ein Zeichen dafür, dass der Weg zurück nach Wien offengehalten wurde.⁹⁷

Dieses Offenhalten der Option, nach Wien zurückzukehren, lässt vermuten, dass sich Eisler im Klaren darüber war, dass die Entscheidung zwischen Wien und Berlin auch eine Entscheidung zwischen zwei Systemen war. Schon vor dem Krieg ist Eisler zudem bewusst nicht in die Sowjetunion emigriert, auch diesmal versuchte er, einen Umzug in den Ostblock zu vermeiden.⁹⁸

In Berlin erwarteten ihn Annehmlichkeiten wie ein eigenes Haus: „Uns Künstlern ging es zu gut, wir waren zu privilegiert“⁹⁹, so erinnerte sich Louise an die ersten Jahre im zerbombten Berlin. Eisler hatte dort Arbeitsaufträge in einem Ausmaß, wie er das in Wien und in den USA nicht erlebt hatte. Er schrieb im Herbst die Nationalhymne der DDR (*Auferstanden aus Ruinen*) und eine Rhapsodie für die 200. Geburtstagsfeier Goethes in Weimar.¹⁰⁰ Er wurde für die Hymne öffentlich geehrt, mit dem Nationalpreis Erster Klasse und mit der Aufnahme in die Akademie der Künste und bald ans Staatliche Konservatorium berufen.¹⁰¹ Bis zur Kontroverse um sein Opernprojekt *Faustus* wurde er in der DDR gut behandelt, mehr dazu im Kapitel 3.3.

⁹⁶ Eisler-Fischer, *Texte und Briefe*, S. 20.

⁹⁷ Peter Deeg: „Du weisst ja, dass es mich nach Wien zieht, aber ich kann es nicht ändern.“ Das Jahr 1950 in der Korrespondenz von Hilde Glück mit Hanns und Louise Eisler – zusammengestellt und kommentiert von Peter Deeg“, in: Hartmut Krones: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?*, S. 365.

⁹⁸ Schweinhardt, *Fluchtpunkt Wien*, S. 38.

⁹⁹ Eisler-Fischer, *Texte und Briefe*, S. 68.

¹⁰⁰ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 176.

¹⁰¹ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 231.

3.2 Eisler und der Aufstand in der DDR von 1953

In den Jahren bis zum Aufstand und zur Faustus-Debatte bemühte sich Eisler sichtlich um seine Integration in die DDR. Als Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste, die sich als Nachfolgeorganisation der Preußischen Akademie der Künste sah, unterrichtete er eine Meisterklasse in Komposition, setzte sich öffentlich für eine ‚neue Einfachheit‘ in der Musik ein, ganz im Sinne der jungen DDR, und war auf der höchsten Ebene vernetzt. Er hatte zum Beispiel ein freundschaftliches Verhältnis zum ersten Staatspräsidenten Wilhelm Pieck, dem er mit Brecht auch das Kinderlied *Willem hat ein Schloß* widmete. Parallel dazu schrieb er ab 1951 an seinem Libretto für seine Faustus-Oper, schickte den ersten Entwurf stolz an Thomas Mann und Lion Feuchtwanger, die sich lobend dazu äußerten.¹⁰²

Die Veröffentlichung des Librettos im Oktober 1952 führte zu einer heftigen Debatte, in der Eisler von der DDR-Obrigkeit als Formalist angegriffen wurde (siehe Kapitel 3.3). Das geschah in einer „Zeit neuer Schauprozesse und ‚Säuberungen‘ [...], [einer] Zeit der ‚Abrechnung‘ mit ehemaligen West-Emigranten“. Dazu gehörte auch Eislers Bruder Gerhart, der 1952 alle seine Posten verlor. Der Volksaufstand in der DDR am 17. Juni 1953 ereignete sich nur sieben Tage nach der dritten und letzten ‚Diskussionsrunde‘ über den *Faustus* in der Akademie der Künste, bei denen er sich vergeblich zu verteidigen versuchte.¹⁰³

Eisler reagierte auf den Aufstand mit einem Text, den er an die DDR-Nachrichtenagentur ADN schickte:

„Ich bin in meinem ganzen Leben immer für die Sache der Arbeiter eingetreten und werde das bis zum Ende meines Lebens tun. Was aber gestern in Berlin geschah, hat nichts der Sache der deutschen Arbeiterklasse genützt, weder ihrer berechtigten wirtschaftlichen Forderungen noch ihren nationalen Interessen noch ihrem berechtigten Bestreben der Korrektur schwerer Fehler. [...] wir müssen jetzt alles tun,

¹⁰² Der ganze Absatz beruht auf: Schebera: *Hanns Eisler*, S. 231–240.

¹⁰³ Der ganze Absatz beruht auf: Schebera: *Hanns Eisler*, S. 241–246.

damit alle Schichten der Bevölkerung – Arbeiter, Bauern, Mittelstand, Intelligenz und die Regierung – zusammen eine rücksichtslose Selbstkritik halten, damit unser Aufbau und unser Aufstieg durch ernste Fehler nicht gefährdet wird.“¹⁰⁴

Bemerkenswert ist, dass sich Eisler trotz seiner gerade misslichen Lage direkt nach der Debatte über seinen Faustus getraut hat, über ‚schwere‘ und ‚ernste‘ Fehler zu schreiben. *Traurigkeit*, das dritte Lied der *Ernsten Gesänge*, könnte als eine rückblickende, deutlich kritischere Reaktion auf den Aufstand von 1953 interpretiert werden, wie das im Kapitel 4.3 gezeigt wird.

In einem Brief an seine Frau, die sich zu allem Überfluss einen Monat vor dem Aufstand entschloss, in Wien zu bleiben, da sie Eisler für den gemeinsamen Freund Ernst Fischer verließ,¹⁰⁵ schrieb Eisler optimistisch: „Die Sowjetsoldaten benehmen sich großartig. Unsere Dolmetscher sind die Kinder, die in den Schulen russisch gelernt haben. Ein wahrhaft poetisches Bild: Tankisten der S.U. sprechen mit unseren Kindern! Das gibt einem Zuversicht für die Zukunft! Mit solchen Freunden werden wir auch sehr schwierige Lagen meistern können.“¹⁰⁶

Tatsächlich verfiel er aber in eine tiefe Krise, geriet sogar in die Schlagzeilen, als er am 16. Juli in Westdeutschland betrunken kein Geld für das Taxi nach Hause hatte und im Gefängnis übernachten musste.¹⁰⁷ Danach fuhr er nach Wien und blieb dort bis Februar 1954, als er nach langer Überlegung und Überzeugungsarbeit von Brecht doch nach Berlin zurückkehrte.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Hanns Eisler: Text an die Nachrichtenagentur ADN vom 18. Juni 1953, zitiert nach: Schebera: *Hanns Eisler*, S. 246.

¹⁰⁵ Schebera: *Hanns Eisler*, S. 246.

¹⁰⁶ Hanns Eisler: „Brief an Louise Eisler vom 26. Juni 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 199.

¹⁰⁷ Schebera: *Hanns Eisler*, S. 247.

¹⁰⁸ Ebd., S. 248 f.

3.3 Die Faustus-Debatte

Eisler war schon als junger Mann von dem Faust-Stoff begeistert, er erwähnte ein Faust-Puppenspiel schon in seinem Tagebuch von 1920/21.¹⁰⁹ Eine Faust-Aufführung eines erzgebirgischen Puppenspiels in der Akademie der Künste 1951 sieht Schebera als Inspirationsmoment, sich mit dem Stoff neuerlich auseinanderzusetzen.¹¹⁰ Das tat er ein Jahr lang intensiv, das Ergebnis daraus war sein Libretto *Johann Faustus*, das er im August 1952 fertigstellte.¹¹¹

Mit dieser Oper hatte er viel vor: „Es soll eine Oper werden, die mit dem Volk auf Du und Du steht, [...] Mit meiner Oper hoffte ich einen neuen Weg gehen zu können [...] Ich kann das nur tun, wenn ich nicht experimentiere wie mein (großartiger) Freund Brecht, oder gar provoziere und schockiere [...] Der Tod Schönbergs berührt sich sehr seltsamerweise mit meiner neuen Aufgabe, der größten und umfangreichsten, die ich mir bis jetzt (in meiner Kunst) zu wagen gestellt habe.“¹¹² Er bot das Werk schon im Sommer 1951 der Komischen Oper Berlin zur Inszenierung an, dabei war an dem Punkt noch nicht einmal das Libretto fertig. Mit der Komposition hatte er da noch gar nicht erst angefangen.¹¹³

Den Titel *Johann Faustus* sieht Dümling als eine autobiographische Verbindung Eislers (der mit Vornamen eigentlich Johannes hieß) zum Helden der Oper, besonders in den Jahren des Exils hätte Eisler wie Faustus in Atlantis „als abgehobener Intellektueller gelebt, ohne sich um die Proletarier zu kümmern“.¹¹⁴ Bis kurz vor dem Druck nannte Eisler das Werk noch Doktor Faustus.¹¹⁵

¹⁰⁹ Fritz Henneberg: *Hanns Eisler*, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1987, S. 96.

¹¹⁰ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 238.

¹¹¹ Maren Köster: „Tui und Teufel. Zu Eislers „Johann Faustus“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. 'S müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim: Wolke 1998, S. 36.

¹¹² Hanns Eisler: „Notizen zu Dr. Faustus, 1951“, in: Günter Mayer(Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 132 f.

¹¹³ Köster, *Eislers Johann Faustus*, S. 37.

¹¹⁴ Dümling, XX. Parteitag, S. 11.

¹¹⁵ Köster, *Eislers Johann Faustus*, S. 40.

Zur Komposition selbst kam es letztlich nie, es existieren nur wenige Notenentwürfe von der Musik.¹¹⁶ Das hatte mit der Reaktion des DDR-Staatsapparates auf die Veröffentlichung zu tun, die in der DDR-Sekundärliteratur euphemistisch nur als eine scharfe Auseinandersetzung¹¹⁷ bezeichnet wurde. In Wirklichkeit war sie eine groß angelegte Kampagne gegen Eisler, oder wie Wißmann formuliert, eine „inszenierte Verunglimpfung des Komponisten“¹¹⁸.

Dabei war das Werk eigentlich eine sozialistische Gesellschaftskritik: „Eislers ‚Atlanta‘ ist zugleich Paradies für die Reichen und Hölle für die Armen“¹¹⁹, wie Maren Köster feststellt. Aus diesem ‚Atlanta‘ ist Eislers Faust zu Beginn des Stücks soeben zurückgekehrt, eine weitere autobiographische Note.¹²⁰

Eisler setzte seinen *Faustus* in die Zeit nach den Bauerkriegen des 16. Jahrhunderts, der Protagonist ist ein Intellektueller „der sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung entzieht und sich verkauft.“¹²¹ Andererseits handelt das Werk „im Kern vom Verrat an politischen Überzeugungen“¹²², wie Wißmann feststellt. Es ist im Rückblick kaum verwunderlich, dass die nominell sozialistische, tatsächlich aber stalinistische DDR-Obrigkeit sich davon ertappt gefühlt hat und zum Gegenangriff ansetzte.

Dieser hat Eisler wohl kaum überrascht, seine Zwölftonmusik durfte er 1953 in der DDR längst nicht mehr aufführen, jegliche Musik von ihm, die Jazzelemente enthielt, galt als ‚formalistisch‘ und durfte ebenfalls nicht aufgeführt werden.¹²³ Und als ehemaliger West-Emigrant wurde er sowieso schon kritisch beobachtet.¹²⁴ Die Kampagne ging im April 1953 mit einem vernichtenden Artikel im *Neuen Deutschland* los. Statt die zustimmenden Briefe von Thomas Mann und Lion Feuchtwanger abzudrucken, antwortete der Redakteur an Eisler, dass die Attacke auf Parteibeschlüssen und in

¹¹⁶ Köster, *Eislers Johann Faustus*, S. 48.

¹¹⁷ Henneberg, *Hanns Eisler*, S. 98.

¹¹⁸ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 190.

¹¹⁹ Köster, *Eislers Johann Faustus*, S. 46.

¹²⁰ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 186.

¹²¹ Köster, *Eislers Johann Faustus*, S. 39.

¹²² Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 187.

¹²³ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 241.

¹²⁴ Ebd., S. 241.

Abstimmung mit dem Zentralkomitee erfolge und bald mit einem weiteren kritischen Artikel fortgesetzt würde.¹²⁵

Der nächste Schritt der Kampagne waren drei ‚Diskussionsabende‘ in der Akademie der Künste, bei denen Eisler anhören durfte, dass sein Werk nicht patriotisch und positiv genug, dafür aber reaktionär und formalistisch sei.¹²⁶ Außer Arnold Zweig, Bertold Brecht und Walter Felsenstein wagte es niemand, für Eisler Stellung zu beziehen, Eisler wurde zum Außenseiter.¹²⁷

Zwischen den ‚Diskussionsabenden‘ erschienen weitere große Artikel, zum Beispiel am 14. Mai im *Neuen Deutschland*. Dieser wurde von einem der Wortführer der Kritik an Eisler, Wilhelm Girnus verfasst, aber gezeichnet mit ‚Redaktionskollegium‘, um dem Angriff noch mehr Gewicht zu verleihen. Es erschienen auch einige bestellte Leser*innenbriefe von ‚anonymen Werktägern‘, die gegen Eislers *Faustus* protestierten.¹²⁸

Wißmann übertreibt nicht, wenn sie schreibt, die Debatte um den *Faustus* gehöre „zu den heftigsten und grundlegendsten kulturpolitischen Diskussionen in der DDR“¹²⁹. Eislers Existenz in der DDR, die er mit viel Mühe aufgebaut hatte, stand am Rande des Ruins. Zu den Ärgernissen der Kampagne gegen ihn kam noch hinzu, dass im Radio eine von ihm unautorisierte Version der Nationalhymne der DDR gespielt wurde, wogegen er erfolglos Protest einlegte.¹³⁰ Zudem wurde auch seine Gage in der Hochschule für Musik gekürzt.¹³¹ Das verschärfte seinen Geldmangel wieder, der wegen einer kostspieligen Operation seiner Frau, die mit Krebsverdacht im Krankenhaus in Wien lag, ohnehin schon bedrückend war.¹³² Zu allem Überfluss wurde auch noch sein *Faustus*-

¹²⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 242.

¹²⁶ Ebd., S. 243.

¹²⁷ Ebd., S. 243.

¹²⁸ Ebd., S. 246.

¹²⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 189.

¹³⁰ Hanns Eisler: „Brief an Franz Spielhagen, Staatliches Rundfunkkomitee vom 5. Juli 1953“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 207.

¹³¹ Hanns Eisler: „Brief an Georg Knepler, Deutsche Hochschule für Musik, vom 13. Juli 1953“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 211.

¹³² Hanns Eisler: „Brief an das Ministerium für Finanzen, 10. Juni 1953“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 189.

Libretto aus dem Buchhandel gezogen, wogegen er umsonst beim Verleger protestierte.¹³³

Trotzdem gab Eisler sich weiterhin kämpferisch, auch wenn er aus eigener Erfahrung von seiner Zeit bei den Verhören in den USA vor seiner Ausweisung wissen musste, dass seine Aussagen kaum einen Unterschied machten, wenn eine Staatsmacht entschied, gegen ihn vorzugehen. In einem Antwortbrief an die Ortsgruppe Kleinmachnow, die sich mit seinem *Faustus* beschäftigt hatte, schrieb er erzürnt: „Leider sehe ich aus Eurem Schreiben, daß Eure Beschäftigung eigentlich nur darin bestand, Phrasen aus der Kritik des ‚Neuen Deutschland‘ wiederzugeben. Das ist keine produktive Art, über Kunst zu debattieren und das hilft uns nicht.“¹³⁴ Das war am 23. Juni 1953, also knapp eine Woche nach dem Aufstand, der ein weiterer Schlag für ihn war, die Aufmerksamkeit aber immerhin woanders hinlenkte.

Eisler fiel nach der Debatte in eine tiefe Krise, fuhr nach Wien und blieb auch monatelang da.¹³⁵ Ein Tagebucheintrag aus dem Herbst 1953 zeichnet ein deprimierendes Bild von ihm: „Erlöschende Kraft. Die Gräue des Alterns. Freudlosigkeit an der Arbeit. Keine Perspektive. Erschlaffung aller Fähigkeiten, Gleichgültigkeit...“¹³⁶ In dieser Stimmung schrieb er in Wien das Lied *Faustus' Verzweiflung*, das er mit dem gekürzten Titel *Verzweiflung* in die *Ernsten Gesänge* aufnahm.¹³⁷

Aus Wien schrieb Eisler am 30. Oktober 1953 einen langen Brief an das Zentralkomitee der DDR, in dem er sich zunächst entschuldigte, dann aber Kritik verlauten ließ: „Ihr müßt verstehen, Genossen, daß das Gesamtwerk eines Künstlers mannigfaltig ist, und daß jeder Komponist, neben Werken, die sofort verstanden werden, auch Kompliziertes produzieren muß, um die Kunst vorwärts zu bringen. [...] ich brauche eine Atmosphäre des Wohlwollens, des Vertrauens und der freundlichen Kritik, um künstlerisch arbeitsfähig zu sein. [...] Nach der ‚Faustus‘-Attacke merkte ich, daß mir jeder Impuls,

¹³³ Hanns Eisler: „Brief an Walter Janka, Aufbau-Verlag, vom 14. Juli 1953“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 212.

¹³⁴ Hanns Eisler: „Brief an die Kulturbund-Ortsgruppe Kleinmachnow Berlin vom 23. Juni 1953“, in: Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 197.

¹³⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 247.

¹³⁶ Hanns Eisler: „Tagebucheintrag, Herbst 1953“, zitiert nach: Günter Mayer: „Hat Hanns Eisler nach der ‚Faustus‘-Debatte resigniert?“, in: Harald Goertz: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 84.

¹³⁷ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 247.

Musik zu schreiben, abhanden gekommen war. So kam ich in einen Zustand tiefster Depression, wie ich sie kaum jemals erfahren habe.“¹³⁸

Es mag erstaunlich oder sogar hoffnungslos wirken, dass Eisler das Zentralkomitee persönlich anschrieb. Der Brief blieb aber nicht ohne Folgen, die Akademie der Künste bekam die Erlaubnis, Eislers gesammelte Werke herauszugeben, was eine der Bitten Eislers im Brief war.¹³⁹ Das nahm Eisler als ein Zeichen des Wohlwollens, er kehrte im Februar 1954 nach Ostberlin zurück, um mit der Edition seiner gesammelten Werke zu beginnen.¹⁴⁰

Seine Kränkung durch die Kampagne der DDR-Obrigkeiten gegen ihn saß aber offensichtlich bis zum Ende seines Lebens tief, er verarbeitete sie in *Verzweiflung*, dem vierten Lied der *Ernsten Gesänge* (siehe Kapitel 4.4).

3.4 Eisler als Verteidiger der DDR

In der Öffentlichkeit stand Eisler zeitlebens zur DDR und zur Sowjetunion, wie zum Beispiel in diesem kurzen öffentlichen Statement vom 2. November 1952: „Das größte Ereignis meines Lebens war die Oktoberrevolution. Sie hat meine Arbeit verändert und bestimmt, ihr ein Ziel gegeben: Die Musik aus einem Privileg der besitzenden Klasse zu einer Sache des werktätigen Volkes zu machen. Bei meinen Bemühungen war die Sowjetunion mein großer Lehrmeister.“¹⁴¹

Er identifizierte sich auch 1961 noch so sehr mit der DDR, dass er in der dritten Person Plural über die Wirtschaft redete: „Wir sind also nur unterlegen, wenn es uns nicht gelingt, unsere Produktion auf einen solchen Zustand zu heben, daß wir konkurrieren können.“¹⁴² Zu diesem ‚Wir‘ gehörte für ihn dazu, dass er im Sommer 1961 in einem

¹³⁸ Hanns Eisler: „Brief an das Zentralkomitee der DDR, 30. Oktober 1953“, zitiert nach: Schebera, *Hanns Eisler*, S. 249.

¹³⁹ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 249.

¹⁴⁰ Ebd., S. 249.

¹⁴¹ Hanns Eisler: „Das größte Ereignis meines Lebens, 1952“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 261.

¹⁴² Bunge, *Gespräche*, S. 158.

offenen Brief an Günter Grass öffentlich für den Mauerbau Stellung bezog.¹⁴³ In den Gesprächen mit Bunge fasste er seine Beziehung zur DDR so zusammen: „Mit all ihren Schwächen finde ich [die DDR] großartig.“¹⁴⁴

Seine Loyalität zur DDR beweist, dass er nach dem Rauswurf aus den USA und der beruflichen Perspektivlosigkeit in Wien entweder mit dem Rücken zur Wand stand oder ernsthaft an den Aufbau einer neuen Gesellschaft glaubte, womöglich beides gleichzeitig. Dabei sah er sehr wohl auch die Schwierigkeiten, öffentlich sagte er dazu nur, dass man noch in der Phase des Aufbaus sei, noch nicht mal des Kommunismus, sondern des Sozialismus: „Die Perspektive, daß wir [in der Sowjetunion] 1980 einen vollendeten Kommunismus haben werden, halte ich für falsch periodisiert. Was wir 1980 haben, weiß ich nicht. Wir werden eine höhere Form des Sozialismus haben wie 1962.“¹⁴⁵

1952 schrieb er in einem Entwurf für einen Aufsatz: „Hat der Sozialismus nur Vorteile für den Künstler? In der Periode des Aufbaues des Sozialismus nimmt der Künstler an den allgemeinen Wachstumsschwierigkeiten teil“.¹⁴⁶ Offene, echte Kritik am Stalinismus und an der DDR äußerte er weder in den Gesprächen mit Bunge noch anderswo, außer hier und da zwischen den Zeilen.¹⁴⁷ Das macht die Kritik am Stalinismus und an der DDR in den *Ernsten Gesängen* umso gewichtiger.

3.5 Eisler als Kritiker der DDR und der Sowjetunion

Auch wenn Eisler öffentlich hinter der DDR stand, haderte er mit dem System innerlich offensichtlich zeitlebens. Dass er überhaupt nur widerwillig nach Berlin gezogen ist und auch in seiner Exilzeit die USA der Sowjetunion vorzog, wurde im Kapitel 2.3 schon erläutert. Privat kritisierte er seine neue Heimat immer wieder. In einem

¹⁴³ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 223.

¹⁴⁴ Bunge, *Gespräche*, S. 200.

¹⁴⁵ Ebd., S. 246.

¹⁴⁶ Hanns Eisler: „Warum ziehe ich den Sozialismus vor?, 1952“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 245.

¹⁴⁷ Dümling, XX. Parteitag, S.17.

Tagebucheintrag aus dem Frühjahr 1953 schrieb er zum Beispiel: „Es ist ein Jammer, wenn man die Geburtswehen einer neuen gesellschaftlichen Ordnung betrachtet. Wieviel Mut, Talent, Disziplin, Heroismus, wieviel härteste Arbeit, wieviel Intelligenz und wieviel Dummheit! Große Erfolge, die wieder durch unsägliche Fehler in Frage gestellt werden.“¹⁴⁸

Die ‚Dummheit‘ und die ‚unsäglichen Fehler‘ waren für den lebenslangen leidenschaftlichen Kommunisten Eisler eine schmerzhafte Erfahrung, die er im Zuge der Faustus-Debatte auch hautnah zu spüren bekam. In einem späteren Eintrag in sein Tagebuch notierte er im selben Jahr ein Zitat aus einem Brief Rossinis: „Wird aber die Zensur gestatten, daß man für das Vaterland zu sterben schwört?“¹⁴⁹ wohl in Gedanken an die Zensur in der DDR.

Eisler war persönlich im Gegensatz zur DDR-Obrigkeit gegen dogmatische, kategorische Verbote, zum Beispiel von amerikanischer Musik, die er Boogie-Woogie nennt: „Erziehen wir unsere jungen Leute politisch so, daß sie a) Boogie-Woogie tanzen und b) unempfindlich sind gegen den politischen Einfluß des Amerikanismus in der DDR.“¹⁵⁰ „In meiner Jugend habe ich, 1919, genauso herumgehopst“,¹⁵¹ erklärte er Bunge. Den Stalin-Kult beschrieb er in den Bunge-Gesprächen als eine „[finstere] Vergangenheit“,¹⁵² nach Chruschtschow war Kritik an der Stalin-Zeit nicht mehr undenkbar.

Seine Loyalität zur DDR beschrieb Eisler so: „Loyal sein heißt aber nicht die Loyalität eines Gläubigen seiner Kirche gegenüber. Bei uns gibt es nur eine kritische Loyalität. Eine andere wäre völlig sinnlos.“¹⁵³ Für die junge ostdeutsche Diktatur war schon eine kritische Loyalität aber ein Dorn im Auge, wie das die Attacken gegen Eisler im Zuge der Faustus-Debatte zeigten.

¹⁴⁸ Hanns Eisler: „Tagebuchaufzeichnung, 1953“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 265, es ist möglich, dass der Eintrag erst nach der Debatte um seinen Faustus entstanden ist.

¹⁴⁹ Hanns Eisler: „Tagebuchaufzeichnung, 1953“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 266.

¹⁵⁰ Bunge, *Gespräche*, S. 156.

¹⁵¹ Ebd., S. 157.

¹⁵² Ebd., S. 228.

¹⁵³ Ebd., S. 205.

Eisler blieb aber kritisch und so unabhängig, wie es nur ging. Er behielt bis zu seinem Tod seinen österreichischen Pass und konnte so ungestört aus- und einreisen.¹⁵⁴ Und er setzte durch, dass 1954 in der ostdeutschen Akademie der Künste der 80. Geburtstag seines Lehrmeisters Schönberg öffentlich gefeiert wurde, obwohl er in der DDR eigentlich als Formalist verrufen war.¹⁵⁵ Für die Ehrung Schönbergs erfand Eisler sogar das ‚chinesische‘ Sprichwort „wer seinen Lehrer nicht ehr, ist schlechter als ein Hund.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Schweinhardt, *Hanns Eislers Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil*, S. 41.

¹⁵⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 251 f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 252.

4. Analyse und Interpretation der *Ernsten Gesänge*

4.1 Analyse und Interpretation von *Vorspiel und Spruch*

Das eröffnende Lied der *Ernsten Gesänge* schrieb Eisler ganz am Ende der Entstehung des Werks im August 1962, als alle anderen Lieder schon fertiggestellt waren.¹⁵⁷ Eisler spürte offensichtlich die Notwendigkeit einer Einleitung zum Stück, um die Stimmung zu setzen. Als eines der wenigen Lieder des Werks ist die Musik zu *Vorspiel und Spruch* ganz neu komponiert.¹⁵⁸

Eisler traf sich mit dem Autor und Dramaturgen Hans Bunge zwischen April 1958 und August 1962 vierzehn Mal, Bunge gab diese Gespräche als Buch heraus. Die *Ernsten Gesänge* entstanden während dieser Zeit, die Gespräche bieten einen wertvollen Einblick in die Schreibwerkstatt Eislers. Im vorletzten Gespräch erläuterte Eisler den Grund, warum er die *Ernsten Gesänge* geschrieben hatte: „Vielleicht ist die Aufgabe des Künstlers: [...] Die Vergangenheit echt und scharf zu sehen und sie (und dazu ist die Kunst ja besonders geeignet) überzuleiten in die Zukunft. Wer das nicht macht, wird einen schmierigen Optimismus widerspruchslos wiedergeben, der nicht klingt und der keinen Sinn hat.“¹⁵⁹

Statt mit ‚schmierigem Optimismus‘ beginnt Eisler das Werk also mit Trauer. Dies zeigt auch der Text Hölderlins, der von Eisler, im Gegensatz zu allen anderen Gedichten, die er in den folgenden Gesängen verwendete, nicht bearbeitet wurde:

¹⁵⁷ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

¹⁵⁸ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 276.

¹⁵⁹ Bunge, *Gespräche*, S. 264.

„Viele versuchten umsonst,
das Freudigste freudig zu sagen.

Hier spricht endlich es mir,
hier in der Trauer sich aus.“¹⁶⁰

Dieser Text sei „eine Art Lebens- und Schaffensmotto“¹⁶¹ Eislers, meint Friederike Wißmann.

Gerd Rienäcker schreibt, die Trauer, die Eisler in *Vorspiel und Spruch* beschreibe, wäre das zentrale, worum es in den *Ernsten Gesängen* gehe, sie sei „auch den Visionen künftigen Glückes beigemischt“.¹⁶² Rienäcker sieht auch musikalisch ein verbindendes Element zwischen den stilistisch und kompositionstechnisch ansonsten sehr unterschiedlichen Liedern des Werks. Verbindend seien die in „chromatischen Schritten [abstürzenden] Gebärden, daraus abgeleitet jene fallende Bewegung, die in Bachs Johannespassion Jesu Worten ‚Es ist vollbracht‘, dem Leiden, in Bachs und Beethovens Musik der Klage, den Tränen zugeordnet ist.“¹⁶³

¹⁶⁰ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Band 1*. Herausgegeben von Jochen Schmidt, Frankfurt am Main u.a.: Suhrkamp 1992, S. 221.

¹⁶¹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 219.

¹⁶² Gerd Rienäcker: „Künftigen Glückes gewiß, gewiß, gewiß“. Fünf Sätze über Eislers ‚Ernste Gesänge‘“, in: Hartmut Krones: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012, S. 112.

¹⁶³ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 112.

Hanns Eisler

Largo (ca. 52)

Solo-Streichquartett

Geigen 1

Geigen 2

Bratsche

Violoncello

Ggn. 1

Ggn. 2

Br.

Vcl.

Notenbeispiel 1: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Vorspiel und Spruch, Takt 1–11.

Die Zweiteilung im Titel ist keine leere Ansage, das Stück beginnt tatsächlich mit einem rein instrumentalen Vorspiel. Dieses wird nur von einem Solo-Streichquartett in Pianissimo gespielt und macht den Großteil des insgesamt nur 1'20 langen Stücks aus,¹⁶⁴ konkret 11 der 14 Takte (siehe Notenbeispiel 1). Die von Rienäcker als in „chromatischen Schritten abstürzende Gebärden“, die dünne Besetzung und das verhaltene Piano sorgen tatsächlich für ein Gefühl der Trauer.

¹⁶⁴ Die Zeitangaben beziehen sich in dieser Arbeit immer auf die Aufnahme von Matthias Goerne und dem Ensemble Resonanz: Matthias Goerne (Ensemble Resonanz): *Hanns Eisler. Ernste Gesänge. Lieder with Piano*, CD, Arles: Harmonia Mundi, HMC902134, 2013.

Andante (ca. 68)

Bariton

Vie-le ver-such-ten umsonst, das Freudig-ste freu-dig zu sa-gen, hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

Ggn. 1
2
Br.
Vcl.
Kb.

Tutti
Tutti
Tutti
Tutti
Tutti
Tutti

f
f
f
f
f
f

attacca Nr. 1

dvfm 1089

Notenbeispiel 2: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Vorspiel und Spruch, Takt 12–14.

Der kurze ‚Spruch‘ am Ende des Stücks hat auch tatsächlich einen rezitierenden Charakter, wie der Titel vermuten lässt; der Text wird vom Bariton ohne Wiederholung im Parlato-Stil eher aufgesagt als gesungen. Bemerkenswert ist, dass das nach dem in sich gekehrten, leisen Vorspiel im Forte geschieht, sowohl in der Orchesterbegleitung als auch im Gesang (siehe Notenbeispiel 2). Das verleiht dem Abschnitt eher einen wütenden Charakter als den der Trauer, den der Text vermittelt. Andererseits hat das ‚endlich‘ in der letzten Textzeile „Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus“¹⁶⁵ auch etwas Drängendes. In Verbindung mit dem energischen Forte klingt das nach einem Befreiungsschlag. Als trae sich hier endlich jemand, seine Trauer auszusprechen.

4.2 Analyse und Interpretation von *Asyl*

Die Textvorlage für dieses Lied ist ein Hölderlin-Gedicht mit dem Titel *Mein Eigentum*, das Eisler offensichtlich zur gleichen Zeit in seinem Hölderlin-Band fand, wie den Text zu

¹⁶⁵ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 221.

Vorspiel und Spruch, in der Hölderlin-Gesamtausgabe sind zwischen den zwei Texten nur zwei weitere Gedichte.¹⁶⁶ Entstanden ist *Asyl* wie *Vorspiel und Spruch* ganz am Ende des Entstehungsprozesses der *Ernsten Gesänge*.¹⁶⁷ In der Partitur beschreibt Eisler den Text als ein Hölderlin-Fragment,¹⁶⁸ ein Fragment im Sinne eines unvollendet überlieferten Gedichts ist der Text aber keineswegs. Es war Eisler selbst, der aus den 13 Versen Hölderlins diese fünf Verse kürzte:

„In seiner Fülle ruht der Herbsttag nun,
Geläutert ist die Traub und der Hain ist rot vom Obst,
wenn schon der holden Blüten
manche der Erde zum Danke fielen.

Und rings im Feld, wo ich den Pfad hinaus,
den stillen, wandle, ist den Zufriedenen
ihr Gut gereift und viel der frohen Mühe
gewähret der Reichtum ihnen.

Und leuchtest du, o Goldnes, auch mir, und wehst
auch du mir wieder, Lüftchen, als segnetest
du eine Freude mir, wie einst, und
irrst, und irrst.

Beglückt, wer am sicheren Herd in rühmlicher Heimat lebt.

¹⁶⁶ Bunge, *Gespräche*, S. 410.

¹⁶⁷ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

¹⁶⁸ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 6.

Doch heute laß mich still den trauten Pfad
zum Haine gehn, dem golden die Wipfel schmückt
sein sterbend Laub, und kränzt auch mir die
Stirne, ihr Erinnerungen.

Und daß mir auch,
wie andern, eine bleibende Stätte sei,
sei du, Gesang, mein freundlich Asyl!“¹⁶⁹

Die ersten zwei Verse übernahm Eisler nahezu unverändert von Hölderlin,¹⁷⁰ den dritten Vers des Fragments ließ er aus. Hölderlins Zeilen über das Licht („Vom Himmel blicket zu den Geschäftigen/ Durch ihre Bäume milde das Licht herab“)¹⁷¹ waren für ihn im Zusammenhang mit seiner Asylerfahrung oder der allgemeinen Herbststimmung, die er evozieren wollte, womöglich zu positiv; oder er wollte schlicht als Atheist keine christlich konnotierten Bilder vom Himmel übernehmen.

Der dritte Vers Eislers ist der vierte von Hölderlin, ergänzt mit der letzten Zeile „Beglückt, wer am sicheren Herd in rühmlicher Heimat lebt“, die er an eine Zeile in Hölderlins sechstem Vers anlehnte: „Beglückt, wer, ruhig liebend ein frommes Weib“.¹⁷² Vielleicht dachte er dabei zunächst an seine zweite Ehefrau Louise Eisler, die ihn während seines gesamten Exils begleitete, der Verweis auf die Heimat war ihm aber scheinbar wichtiger.

Die vierte Strophe entspricht der neunten Strophe Hölderlins.¹⁷³ Eisler sprach mit Bunge im August 1962, also kurz nach der Vollendung der *Ernsten Gesänge*, mehrmals vom

¹⁶⁹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 6–10.

¹⁷⁰ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 223.

¹⁷¹ Ebd., S. 223.

¹⁷² Bunge, *Gespräche*, S. 410.

¹⁷³ Ebd., S. 410.

Herbst als zentralem, metaphorischen Bild, was ihn zum Werk inspirierte.¹⁷⁴ Dazu passen Hölderlins Herbstbeschreibung und sein Evozieren von Erinnerungen in diesem Vers. Die letzten drei Zeilen zimmerte sich Eisler aus Hölderlins zehntem und elftem Vers zusammen. Aus dem zehnten Vers nahm Eisler die ersten zwei Zeilen. In der dritten Zeile Hölderlins, die er nicht mehr für passend hielt, beschreibt der Dichter eine Heimatlosigkeit der Seele.¹⁷⁵ Fühlte sich Eisler doch schon zuhause in Berlin und ließ sie deswegen aus?¹⁷⁶

Auch ohne diese Zeile bleibt im Lied aber ein Gefühl der Heimatlosigkeit, wenn auch eher zwischen den Zeilen und musikalisch ausgedrückt. Eisler lässt den Sänger nur zwei Zeilen wiederholen. Zunächst diese: „Beglückt, wer am sicheren Herd in rühmlicher Heimat lebt“, die erst im dreifachen Pianissimo, mit einem Ritardando und der Anweisung „Gesang äußerst leise, mit größter Diskretion wie eine Litanei“¹⁷⁷ und dann „noch leiser“ im vierfachen Pianissimo erklingt (siehe Notenbeispiel 3).¹⁷⁸ Das klingt keineswegs danach, als würde Eisler zu den Glücklichen gehören, die ‚einen sicheren Herd in rühmlicher Heimat‘ gefunden haben, eher nach einem verzweifelten Flehen darum.

¹⁷⁴ Bunge, *Gespräche*, S. 261.

¹⁷⁵ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 223.

¹⁷⁶ Vgl. Bunge, *Gespräche*, S. 410 f.

¹⁷⁷ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 7.

¹⁷⁸ Ebd. S. 7.

Notenbeispiel 3: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Asyl, Takt 26–33.

Die zweite Zeile, die Eisler wiederholen lässt, ist die letzte „Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl“¹⁷⁹, die ebenfalls zweimal erklingt. Die Hervorhebung dieser Zeile, die im Gegensatz zum Parlato-Stil des gesamten Lieds mit einem melodischen Cantabile-Motiv vorgetragen wird (siehe Notenbeispiel 4), könnte zum einen als ein weiteres Zeichen der Heimatlosigkeit gewertet werden; wer eine sichere Heimat hat, bittet nicht um Asyl. Sie könnte auch als ein Entschluss zur inneren Emigration, also zur Flucht in etwas Unpolitisches, in diesem Fall in den Gesang, also in die Kunst interpretiert werden. Das Motiv für diese Zeile ist ein Selbstzitat Eislers aus seiner letzten Filmmusik vor seiner

¹⁷⁹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 10.

Ausweisung aus den USA zu Jean Renoirs *Woman on the Beach*.¹⁸⁰ Offensichtlich schwebte ihm seine Zeit in Hollywood während der Komposition tatsächlich vor.

Notenbeispiel 4: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Asyl*, Takt 44–52.

Darauf weist auch hin, dass er am Ende der Partitur eine Datierung vermerkt: „Mexico City – Berlin 1939–1961“ (siehe Notenbeispiel 5). (In der autografen Partitur steht laut Dümling „Mexico City, Berlin 1939–1962“)¹⁸¹. Dümling wertet diese Angabe nicht als konkrete Datierung des Kompositionsprozesses, sondern als ein Zeichen dafür, dass Eisler bei der Komposition konkret an seine Zeit im Exil gedacht habe (was auch der Titel bestärkt).¹⁸² Dafür spricht auch, dass er die Musik für *Asyl* für die *Ernsten Gesänge*

¹⁸⁰ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 190.

¹⁸¹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 243.

¹⁸² Dümling, XX. Parteitag, S. 10.

neu komponierte und auf keines seiner Lieder zurückgriff, die er im Exil geschrieben hatte.¹⁸³ Das tat er erst im Lied *An die Hoffnung*, siehe Kapitel 6.2.

Musikalisch knüpft *Asyl* an *Vorspiel und Spruch* an, indem der Text auch hier rezitierend vorgetragen wird, nämlich „non legato, freundlich“¹⁸⁴, wie der Komponist zu Beginn des Lieds vermerkt. Begleitet wird der Gesang fast durchgängig mit langen Liegetönen in den Celli, Gerd Rienäcker vermutet, diese „starr [ausgehaltenen] Akkorde der Violinen und Violoncelli, [...] die Gleichgültigkeit des Intstrumentalparts“¹⁸⁵ wären eine Verfremdung, durch sie soll die Klage ins Leere verlaufen.

Die von Eisler erforderte Freundlichkeit des Gesangs wirkt dadurch tatsächlich verfremdet, die Hoffnung auf ein freundliches Asyl wirkt dadurch fern. Erst recht, da das Lied nicht mit dem Cantabile-Motiv aus *Woman on the Beach* des Sängers endet, sondern mit einem über fünf Takte ausgehaltenen f-moll-Akkord der Bässe und Celli und dazu einem chromatischen Pizzicato-Abwärtstlauf der Bratschen im Pianissimo (siehe Notenbeispiel 5).

The musical score for 'Asyl' by Hanns Eisler is a four-part setting. The parts are: Bariton, Bassoon (Br.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The score is in common time. The first system shows the Bariton part with lyrics: 'im Zeitmaß', 'poco accel. (♩ = ca. 104)', and 'ohne rit.'. The Bassoon and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Double Bass part features a chromatic descent. The score is dated 'Mexico City - Berlin 1939-1961'.

Notenbeispiel 5: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Asyl*, Takt 45–49.

¹⁸³ Ebd., S. 10.

¹⁸⁴ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 6.

¹⁸⁵ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 114.

Dümling vermutet, dass Bunges besonderes Interesse für Eislers Zeit im Asyl in den USA mit Brecht und die daraus rührenden vielen Gespräche zum Thema die Entstehung dieses Lieds beeinflusst hätten.¹⁸⁶ Auch Wißmann meint, in diesem Lied setze „Eisler die Suche nach einer geistigen Heimat und die Erfahrung des Asylsuchenden in eins.“¹⁸⁷ Eisler verhandelt hier tatsächlich ganz offensichtlich seine Zeit im Asyl, wie die Datierung, das Selbstzitat und der Titel beweisen. Er setzt aber (auch) in diesem Lied auf Mehrdeutigkeit: *Asyl* ist auch eine Klage über seine allgemeine Heimatlosigkeit und für den Komponisten, der offiziell in der DDR eine politische und tatsächliche Heimat fand, ist das auch eine politische Botschaft. Und gleichzeitig führt er die Hörer*innen des Werks in die Herbststimmung ein, die eine Konstante des ganzen Werks ist.

4.3 Analyse und Interpretation von *Traurigkeit*

Als Eisler am 6. November 1961 ein Gespräch mit Hans Bunge führte, war er offenbar schon in Gedanken an die *Ernsten Gesänge*. Während das Gespräch eigentlich um Hölderlins *Komm ins Offene Freund* kreiste (das zum letzten Gesang des Werks vor dem *Epilog* wurde), erwähnte er plötzlich ohne Kontext sein Lied *Chanson allemande*¹⁸⁸, das er später unter dem Titel *Traurigkeit* in die *Ernsten Gesänge* aufnahm, wobei er in einer früheren Fassung noch den Titel *Trauer* statt *Traurigkeit* verwendete.¹⁸⁹ Das Gedicht, das er hierfür verwendete, heißt im Original *Wer traurig sein will*, es stammt von Berthold Viertel und erschien 1947.¹⁹⁰ Eisler bearbeitet das Gedicht leicht, seine Version lautet:

¹⁸⁶ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 190.

¹⁸⁷ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 219.

¹⁸⁸ Bunge, *Gespräche*, S. 218.

¹⁸⁹ Dümling, *XX. Parteitag*, S. 13.

¹⁹⁰ Berthold Viertel: *Der Lebenslauf. Gedichte*, Berlin: Aufbau 1947, S. 45.

„Wer traurig sein will, wird vielleicht mich lesen,
und er wird denken zwischen den Zeilen:
Ja, traurig ist auch dieser Mensch gewesen,
aber kann meine Traurigkeit die seine heilen?

Du solltest dich über die Gründe fragen
der Traurigkeit, du Mensch der besseren Zeiten.
Die meine wird dir die Geschichte sagen,
Die Jahresdaten meiner Traurigkeiten.“¹⁹¹

Am Beginn der zweiten Strophe entfernt sich Eisler vom kollektiven ‚Wir‘ Viertels und ändert das stattdessen in eine direkte Aufforderung. Statt „Wir wollen uns um unsre Gründe fragen“¹⁹² schreibt er „Du solltest dich über die Gründe fragen“.¹⁹³ Dass Eisler sich aus dem ‚Wir‘ entfernte, könnte als ein Wunsch gelesen werden, doch nicht zum ‚Projekt DDR‘ gezählt zu werden. Er muss sich offensichtlich nicht mehr über die Gründe für die Traurigkeit fragen, er hat sie selbst erfahren. Eine weitere kleine, aber vielsagende Veränderung folgt eine Zeile später, als er statt „du Mensch der späteren Zeiten“¹⁹⁴ konkretisiert und lieber „bessere Zeiten“¹⁹⁵ schreibt. Ihm war diese Wertung der Zeit also wichtig. Die aktuellen Zeiten waren für ihn offensichtlich nicht gut oder zumindest verbesserungswürdig. Dümling wertet diese Veränderung als eine „optimistische Erwartung einer glücklicheren Epoche“¹⁹⁶. Das mag da mitschwingen, die Kritik an den aktuellen Zeiten ist aber ebenfalls mit inkludiert.

¹⁹¹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 11–13.

¹⁹² Viertel, *Gedichte*, S. 45.

¹⁹³ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 12.

¹⁹⁴ Viertel, *Gedichte*, S. 45.

¹⁹⁵ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 13.

¹⁹⁶ Dümling, *XX. Parteitag*, S. 9.

Im Gespräch mit Bunge meint Eisler, er hätte das Lied 1953, also im Jahr des Aufstands in der DDR komponiert.¹⁹⁷ In der Partitur ist das Stück allerdings mit 1955 datiert,¹⁹⁸ falls das stimmt, könnte das ein Zeichen dafür sein, dass Eisler das Werk in seinem Kopf mit einem Ereignis in 1953 verband, was sowohl die Debatte um seinen *Faustus* sein könnte, wie auch der Aufstand. Dümling meint, es sei im Herbst 1953 in Wien entstanden sein.¹⁹⁹ Wißmann sieht im Lied eine allgemeine „Mahnung, Gewesenes nicht zu vergessen.“²⁰⁰ Eisler selbst meinte, der Dichter hätte beim Werk ursprünglich die NS-Diktatur vor Augen gehabt.²⁰¹

Dynamisch fügt sich *Traurigkeit* passgenau an *Asyl* an. Es beginnt ebenfalls im Pianissimo und bleibt durchweg leise, es gibt nur ein paar Crescendi, aber auch die relativiert Eisler mit der Ergänzung „poco“.²⁰² Das Lied steht im Viervierteltakt, außer des elften Taktes, der im Dreivierteltakt steht.²⁰³ Der Takt fällt in die zweite Textzeile, und er wird denken zwischen den Zeilen‘, Eisler ließ hier elegant einen Schlag aus, womöglich um die Information zu symbolisieren, die bei Botschaften zwischen den Zeilen verlorengehen können. Im Zentrum des Lieds steht der Aufruf „Du Mensch der besseren Zeiten‘, es ist die einzige Textzeile, die vom Sänger wiederholt wird.²⁰⁴ Sie fällt zudem auf, weil im „freundlich leicht“²⁰⁵, fast plaudernd hervorgetragenen Text der Ausruf das erste Mal mit einer überraschend wirkenden, aufsteigenden großen Septime, das zweite Mal sogar mit einer None gesungen wird (siehe Notenbeispiel 6).

¹⁹⁷ Bunge, *Gespräche*, S. 228.

¹⁹⁸ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 11.

¹⁹⁹ Dümling, *XX. Parteitag*, S. 11.

²⁰⁰ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 220.

²⁰¹ Bunge, *Gespräche*, S. 263.

²⁰² Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 12.

²⁰³ Ebd., S. 12.

²⁰⁴ Ebd., S. 13.

²⁰⁵ Ebd., S. 11.

Notenbeispiel 6: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Traurigkeit, Takt 22–28.

Als „Du Mensch der besseren Zeiten“ das zweite Mal erklingt, zitiert Eisler dabei aus seinem Lied *Und ich werde nicht mehr sehen*,²⁰⁶ das er in seiner Zeit in Hollywood 1941 schrieb. Konkret zitiert Eisler einen steigenden Quintaufruf der Singstimme, der dann über die Dur-Terz mit drei charakteristischen Vierteltriolen heruntersteigt und dann vom Grundton mit einem Vorhalt noch einen Halbton sinkt (vgl. Notenbeispiel 6 und Notenbeispiel 7). Im Originallied wird dieser Ausruf mit dem Text „das Land, aus dem ich gekommen bin“²⁰⁷ unterlegt (der Text ist von Brecht), das Lied vermittelt einen trauernden Blick auf die ferne Heimat. In der wissenschaftlichen Literatur zu den *Ernsten Gesängen* wird nirgendwo auf dieses Zitat hingewiesen. Dass Eisler aber

²⁰⁶ Hanns Eisler: „Und ich werde nicht mehr sehen“, in: Hanns Eisler: *Lieder und Kantaten. Band 2*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957, S. 176–177.

²⁰⁷ Ebd., S. 176.

bewiesenermaßen auch anderswo im Werk sich selbst zitiert, um damit eine versteckte Botschaft zu senden,²⁰⁸ und dass die Passagen in den zwei Liedern sich eins zu eins entsprechen, sprechen dafür, dass es sich tatsächlich um ein bewusst eingesetztes Zitat handelt. Zum einen könnte man dieses Zitat so interpretieren, dass das vorherige Lied *Asyl* und damit auch Eislers Zeit im Exil hier noch nachklingt.

176

68. Und ich werde nicht mehr sehen

(Bertolt Brecht)

1941

Notenbeispiel 7: Eisler, Hanns, Und ich werde nicht mehr sehen (1941), Takt 1–5.

Zum anderen könnte der Text des Originalzitats dafür sprechen, dass Eislers Traurigkeit seiner Heimat, also Deutschland und konkret der DDR galt, womöglich auch dem Aufstand in 1953 und der Realisierung, dass das Experiment des ‚real existierenden Sozialismus‘ doch (noch) nicht aufgegangen ist. Dass die Traurigkeit, die im Lied besungen wird, Deutschland galt, könnte auch der Originaltitel des Lieds bei seiner Entstehung belegen, damals betitelt Eisler es mit *Chanson allemande*.²⁰⁹ Dafür, dass Eisler dabei nicht nur an Deutschland im Allgemeinen, sondern konkret an die DDR dachte, spricht, dass als Eisler im Gespräch mit Bunge über den Stalin-Kult, mit dem er „energisch aufräumen“²¹⁰ möchte, spricht, als ein Beispiel dafür sein *Chanson allemande* aufbringt. In diesem Lied evoziert Eisler also *Asyl* mit seiner Zeit im Exil, *Verzweiflung* mit der Faustus-Debatte und auch *XX. Parteitag* mit dem Stalin-Kult. Auch wenn die Themen, die Eisler in den einzelnen Liedern behandelt, mehr oder weniger

²⁰⁸ Zum Beispiel zitiert er seine Musik zum Film *Nuit et Brouillard*, vgl. Dümling, *XX. Parteitag*, S.19 f.

²⁰⁹ Bunge, *Gespräche*, S. 218.

²¹⁰ Bunge, *Gespräche*, S. 228.

klar trennbar sind, vernetzt Eisler durch solche Querverweise das ganze Werk zu einem großen Ganzen.

Die letzte Zeile des Lieds „Jahresdaten meiner Traurigkeiten“²¹¹ könnte als ein verhüllter Hinweis dazu gewertet werden, dass die Daten der Entstehung der Lieder aber trotzdem für konkrete ‚Traurigkeiten‘, also für bestimmte Meilensteine seines Lebens stehen. Dafür spricht auch, dass Eisler immer wieder eine Jahreszahl zu den einzelnen Liedern schreibt, in diesem Fall 1955.²¹²

4.4 Analyse und Interpretation von *Verzweiflung*

Drei Wochen vor seinem Tod traute sich Eisler, im Gespräch mit Bunge mehr oder weniger offen, die DDR zu kritisieren: „Ich glaube, daß ein junger Mensch heute 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.“²¹³

Zwischen den Zeilen schwingt da mit, dass es in der DDR schlechte Zeiten gab, wenn auch nur früher, woran sich ‚ein junger Mensch‘ womöglich nicht mehr erinnere. Dass Eisler sich erst dazu durchringen musste, seine Wahlheimat zu kritisieren, zeigt auch, dass er *Verzweiflung* erst später in das Werk aufnahm, das zunächst nur aus vier Liedern bestand.²¹⁴

Eisler komponierte dieses Lied 1953 in Wien, es wurde als Klavierauszug unter dem Titel *Faustus' Verzweiflung (Monolog)* veröffentlicht.²¹⁵ Der Titel und das Entstehungsjahr assoziieren das Lied eindeutig mit seiner geplanten Oper *Faustus*. In seinem 1952

²¹¹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 13.

²¹² Ebd., S. 11.

²¹³ Bunge, S. 262 f.

²¹⁴ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 220.

²¹⁵ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 247.

veröffentlichten Faust-Libretto findet sich dieser Text allerdings nicht.²¹⁶ Der Text des Lieds ist einer Bearbeitung Eislers des Gedichts *Auf sich selbst* des italienischen Dichters Giacomo Leopardi.²¹⁷ Der Titel des Gedichts macht es noch klarer, dass die im Lied beschriebene Verzweiflung Eislers eigene war.

Bunge vermutet, Eisler hätte die Übersetzung von Robert Hamerling von 1886²¹⁸ verwendet.²¹⁹ Sowohl diese als auch die von Paul Heyse von 1878²²⁰ unterscheiden sich im Wortlaut ziemlich stark vom Text Eislers. Zum Beispiel wird in beiden Übersetzungen das Wort *Kot* verwendet,²²¹ Eisler benutzt stattdessen das Wort *Schmutz*.²²² Beide haben 16 Zeilen, aus denen Eisler nur fünf verwendete, seine erste Zeile entnahm er aus der Mitte von Leopardis siebter Zeile,²²³ ein weiterer Beweis für Eislers sehr freie Handhabung der Gedichte, die er für die *Ernsten Gesänge* verwendet hat. Trotz seiner Bearbeitung vermittelt der Text eine ähnlich tiefe Verzweiflung und Enttäuschung über die Welt, wie das Gedicht von Leopardi:

„Nichts gibt's, was würdig wäre deiner Bemühungen,
und keinen Seufzer verdient die Erde.

Schmerz und Langeweile sind unser Los

und Schmutz die Welt, nichts andres,

beruhige dich.“²²⁴

Leopardis Gedicht endet nicht mit der Hoffnung auf Beruhigung, sondern mit noch mehr Pessimismus und Todesahnung. Zeilen, wie „Kein Geschenk hat / Für uns das

²¹⁶ Bunge, *Gespräche*, S. 412.

²¹⁷ Ebd., S. 412.

²¹⁸ Giacomo Leopardi: *Gedichte*, Übersetzt von Robert Hammerling, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts [1886], S. 108.

²¹⁹ Bunge, *Gespräche*, S. 412.

²²⁰ Giacomo Leopardi: *Nerina*, Übersetzt von Paul Heyse, Berlin: Wilhelm Hertz 1878, S. 178.

²²¹ Leopardi, *Gedichte*, S. 108.

²²² Bunge, *Gespräche*, S. 412.

²²³ Ebd., S. 412 f.

²²⁴ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 14–16.

“Schicksal als der Tod”²²⁵ waren für Eisler aber scheinbar zu drastisch. Laut Albrecht Betz hat Eisler das Gedicht „komprimiert und von allen Zügen romantischen Weltschmerzes befreit. [...] Eisler [spreche] mit Abstand, auch zu und von sich selbst.“²²⁶ Dass er in dem Lied von sich selbst spricht und die Faustus-Debatte reflektiert, wird umso eindeutiger, wenn man den Liedtext mit einem Tagebucheintrag Eislers aus dem selben Herbst vergleicht: „Freudlosigkeit an der Arbeit. Keine Perspektive. Erschlaffung aller Fähigkeiten, Gleichgültigkeit...“²²⁷

Eisler war offensichtlich in einer depressiven Phase, als er dieses Lied schrieb, musikalisch vermittelt er allerdings ein anderes Bild: *Verzweiflung* ist das schnellste Stück des Werks (Viertel = 96), es soll ‚treibend‘ und in Fortissimo vorgetragen werden.²²⁸ Mit ca. 50 Sekunden Spiellänge ist es ein kurzes und intensives Stück.²²⁹ Es beginnt mit einem kurzen Pizzicato-Vorspiel, das in einem großen Abwärtsglissando der Geigen in Fortissimo endet. Schon das Vorspiel setzt durch die Offbeat-Betonungen und das Pizzicato im Fortissimo die nervöse Stimmung des Stückes.²³⁰ Die Gesangsstimme trägt danach den Text vor, wiederholt werden nur die zwei Wörter „nichts andres“²³¹. Der abschließenden Aufforderung in der letzten Zeile des Textes, sich zu beruhigen, wird nicht gefolgt: Das Lied endet mit einem kurzen Pizzicato-Nachspiel, das, wie schon das Vorspiel, durch Offbeat-Betonungen zersetzt wird. Im Gegensatz zum Vorspiel vermerkt Eisler hier zusätzlich zum Fortissimo auch noch „pizz. Marcatissimo“ (siehe Notenbeispiel 8). Der Gesamteindruck ist eher aufgewühlt und wütend als depressiv oder verzweifelt, was dafür spricht, dass die eigentliche Depression im Werk erst später erfolgen wird.

²²⁵ Leopardi, *Gedichte*, S. 108.

²²⁶ Betz, *Hanns Eisler*, S 207.

²²⁷ Hanns Eisler: „Tagebucheintrag, Herbst 1953“, zitiert nach: Günter Mayer: „Hat Hanns Eisler nach der ‚Faustus‘-Debatte resigniert?“, in: Harald Goertz: Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 84.

²²⁸ Eisler, Hanns: *Ernste Gesänge. Für Bariton und Streichorchester nach Texten von Hölderlin, Bertold Viertel, Leopardi, Helmut Richter und Stephan Hermlin*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978, S. 14.

²²⁹ Matthias Goerne (Ensemble Resonanz): *Hanns Eisler. Ernste Gesänge. Lieder with Piano*, CD, Arles: Harmonia Mundi, HMC902134, 2013.

²³⁰ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 15.

²³¹ Ebd., S. 15.

Bariton treibend (♩=96)

1 Ggn. be - ru - hi - ge dich.

2 Ggn. pizz. marcattiss. \sharp

Br. pizz. marcattiss. \sharp

Br. pizz. marcattiss. \sharp

Vcl. gliss. pizz. marcattiss. \sharp

Vcl. molto gliss. ff unis.

Solo-Kb. molto

Kb. gliss. ff

Kb. molto gliss.

Kb. molto

Bariton

Ggn. 1 pizz. *ff*

Ggn. 2

Br.

Vcl.

Kb.

div. arco *ff* II abreißen! (alle)

div. arco *ff* II II

fff II

Notenbeispiel 8: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Verzweiflung*, Takt 13–18.

4.5 Analyse und Interpretation von *An die Hoffnung*

Mit *An die Hoffnung* trat Eisler in große Fußstapfen. Schon Mozart (KV 390) und Max Reger (Op. 124) hatten Lieder mit dem gleichen Titel komponiert, Beethoven sogar zwei (Op. 94 und Op. 32). Eisler vertonte Hölderlins Gedicht *An die Hoffnung* auch zweimal, zumindest wenn man die Orchestrierung seines 1942 im Exil in den USA entstandenen Lieds, das Teil seines *Hollywooder Liederbuchs* ist, für die *Ernsten Gesänge* auch als eigenständige Komposition betrachtet.²³² In der Partitur vermerkt er die Jahreszahl 1943, also ein Jahr später, als Rienäcker die Komposition datiert.²³³ Bei der Orchestrierung änderte er an der Musik sonst nichts.²³⁴

Vielleicht war es die neuerliche geographische und soziale Nähe zu seinem alten Lehrmeister Schönberg, die ihn in Los Angeles dazu bewegte, wieder Zwölftonmusik zu schreiben. In *An die Hoffnung* verwendete er jedenfalls eine Zwölftonreihe.²³⁵ Aus Hölderlins fünf Versen übernahm Eisler die ersten zwei, seine einzige weitere Veränderung des Textes war das Weglassen der Erwähnung der Himmelsmächte in der letzten Zeile des ersten Verses.²³⁶ Für den atheistischen Kommunisten Eisler eine konsequente Entscheidung.

„O Hoffnung! Holde! Güttiggeschäftige!

Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst

und gerne dienend zwischen

den Sterblichen waltest:

²³² Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 111.

²³³ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 17.

²³⁴ Dümling, *XX. Parteitag*, S.11.

²³⁵ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 112.

²³⁶ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 317.

Wo bist du?
Wenig lebt' ich; doch atmet kalt
mein Abend schon. Und stille, den Schatten gleich,
bin ich schon hier; und schon gesanglos
schlummert das schaudernde Herz.“²³⁷

Obwohl in diesem Lied laut Titel die Hoffnung besungen wird, geht es eigentlich um Verzweiflung und Tod. Gerd Rienecker schreibt, Eisler hätte die Zeilen Hölderlins „so vertont, daß von Hoffnung nicht die Rede sein kann, statt dessen von der Frage ‚Wo bist du?’“²³⁸ Der Ausruf ‚Wo bist du?’ wird von jeweils vier Zeilen umrahmt, ist also genau in der Mitte, er ist zudem der einzige Abschnitt des Textes, der wiederholt wird.²³⁹ Dadurch wirkt er noch verzweifelter. Die beiden Ausrufe werden noch stärker vom Rest des Lieds dadurch abgehoben, dass sie im Dreivierteltakt stehen, während das Lied grundsätzlich im Viervierteltakt notiert ist (siehe Notenbeispiel 9). Auch Dümling meint, das Gedicht bringe statt Hoffnung „Hoffnungslosigkeit, ja fast schon Verzweiflung zum Ausdruck.“²⁴⁰ Das Ende des Texts ist ein weiterer Teil der *Ernsten Gesänge*, der die für das Werk so zentrale Herbststimmung vermittelt. Hier werden Alter, Todesahnung und Kälte besungen.

²³⁷ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 17 f.

²³⁸ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 111.

²³⁹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 17 f.

²⁴⁰ Dümling, *XX. Parteitag*, S.11.

Etwas hastig
pp non legato

Bariton O Hoff-nung! Hol - de! Gü - tig - ge-schäf - ti - ge! Die du das Haus der Trau-ern-den nicht verschmähst

Geigen 1
Geigen 2

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

Bariton und ger - ne die-nend zwischen den Sterblichen wal-test: Wo Wo Wo

Ggn. 1
Ggn. 2

Br.

Vcl.

Kb.

Notenbeispiel 9: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung, Takt 1-8.

Das Lied beginnt ohne Vorspiel mit dem Ausruf ‚O Hoffnung!‘ im Pianissimo, ganz ohne Begleitung des Orchesters, was die einsame Todesahnung aus der zweiten Hälfte des Lieds vorwegnimmt. Eisler schreibt vor, das Stück müsse „etwas hastig“ vorgetragen werden. In Verbindung mit der Zwölftonmusik und den vielen Triolen, die den Viervierteltakt ständig unterbrechen, wirkt das verwirrt und verloren, als ob die Hoffnung nirgendwo zu finden wäre. Vor dem doppelten Ausruf ‚Wo bist du?‘ spielen

die Celli zwei Pizzicato-Glissandi, die Ausrufe selbst werden dann auch in Pizzicato begleitet. Während die beiden Ausrufe vom Sänger im Pianissimo gesungen werden, ist die Pizzicatobegleitung im Forte, was verstörend wirkt (siehe Notenbeispiel 9).

Der zweite Teil des Lieds nach den beiden Ausrufen hat einen gänzlich anderen Charakter als der Erste. Nun ist auch die Begleitung ruhig und in Pianissimo (siehe Notenbeispiel 10). Zwar ist nur in der Begleitung Legato ausdrücklich vermerkt, Matthias Goerne singt auch die Singstimme in Legato²⁴¹, im Vergleich zur unruhigen Melodieführung des ersten Teils ist die Singstimme hier tatsächlich gesanglicher, das ergibt sich also natürlich. Die letzte Zeile steigert sich dann zum Forte, obwohl gerade dort das Schlummern beschrieben wird.²⁴²

18

Notenbeispiel 10: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung, Takt 9–13.

Das dreitaktige Instrumentalnachspiel bleibt auch im Forte. Die Melodie in der ersten Geige wirkt durch die vielen vermerkten Betonungen trotzig und deklamierend, keinesfalls jedoch schlummernd (siehe Notenbeispiel 11). Eisler betont damit aus der letzten Textzeile eher das ‚Schaudern‘ als das ‚Schlummern‘ des Herzes.

²⁴¹ Matthias Goerne, (Ensemble Resonanz), *Ernste Gesänge*.

²⁴² Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 18.

Notenbeispiel 11: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung*, Takt 19–22.

Mit der am Anfang des Liedes vermerkten Jahreszahl 1943²⁴³ unterstrich der Komponist die Konnotation des Liedes mit seiner Exilzeit. Bei der ursprünglichen Komposition galt die hier vertonte Hoffnungslosigkeit noch der miserablen Lage mitten im Weltkrieg im fremden Umfeld in Los Angeles. Eingerahmt durch die Lieder zur Faustus-Debatte und zum XX. Parteitag gilt die 1962 neu orchestrierte vertonte Hoffnungslosigkeit wohl aber auch der Situation in der DDR.

4.6 Analyse und Interpretation von XX. Parteitag

Albrecht Dümling vermutet, Eisler hätte dieses Lied geschrieben, da Bunge in einem Gespräch mit ihm im November 1961 seine Hölderlin-Bearbeitung als Antwort auf den XXII. Parteitag der KPdSU deutete und ihm diese Interpretation dermaßen zusagte, dass er dafür ein eigenes Lied zum Thema Stalin schrieb. Nur dass er einen früheren Parteitag, den 20. als Wendepunkt nahm.²⁴⁴ Für Eisler war 1956, das Jahr des 20.

²⁴³ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 17.

²⁴⁴ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 191.

Parteitags, durch den Tod seines Freundes Brecht ohnehin schon ein schlimmes Schicksalsjahr.²⁴⁵

Der Dichter Helmut Richter, dessen Gedicht Eisler für sein Lied bearbeitete, hatte 1961 eine Art DDR-Musterkarriere hinter sich. Geboren 1933 im mährischen Bruntál flüchtete er nach dem Krieg mit seiner Mutter in die DDR, war zunächst Landarbeiter und Traktorist, machte eine Lehre zum Maschinenschlosser und studierte ab 1956 Physik in Leipzig. Als er 1961 im Institut für Literatur Johannes R. Becher zu studieren begann, war er also keineswegs Teil einer alten, aus der Sicht der DDR-Obrigkeit vermeintlich bürgerlichen Elite, sondern stammte aus der für die DDR so wichtigen und symbolträchtigen Arbeiter*innenschicht.²⁴⁶ Für seine teils systemkritischen Gedichte, wie *Erwartung* wurde Richter von ebendieser DDR-Elite scharf kritisiert.²⁴⁷ Eisler traute sich also, einen systemkritischen Dichter zu vertonen, vielleicht, weil er sein nahendes Ende spürte, oder weil er einen österreichischen Pass besaß und sich dadurch unabhängiger fühlte, als andere DDR-Kolleg*innen, die sonst Schwierigkeiten gehabt hätten, das Land zu verlassen.²⁴⁸ „Dieses Gedicht ist gar nicht von mir. Es ist auch nicht vom Dichter“²⁴⁹, sagt Eisler zu Bunge über den Text des Lieds:

„Ich halte dich in meinem Arm umfangen

Wie ein Saatkorn ist die Hoffnung aufgegangen.

Wird sich nun der Traum erfüllen derer, die ihr Leben gaben

Für das kaum erträumte Glück:

Leben, ohne Angst zu haben.“²⁵⁰

²⁴⁵ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 211.

²⁴⁶ Krause, Christian: Art. „Richter, Helmut“ (2010), in: *Wer war wer in der DDR?*, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/helmut-richter>, letzter Zugriff: 16. 05. 2024.

²⁴⁷ Dümling, XX. Parteitag, S. 14.

²⁴⁸ Schweinhardt, *Hanns Eislers Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil*, S. 41.

²⁴⁹ Bunge, Hans: *Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge*, München: Bogner & Bernhard 1976, S. 261.

²⁵⁰ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 19 f.

Eisler wurde zum Co-Autor, indem er stark in den Text des jungen Dichters eingriff, angefangen damit, dass Richter das Gedicht ursprünglich über den 22. und nicht den 20. Parteitag der KPdSU schrieb. Der 20. Parteitag fand im Februar 1956 statt und war ein Meilenstein in der Geschichte der Sowjetunion: Nach dem öffentlichen Programm hielt Nikita Chruschtschow, erster Sekretär und somit Nachfolger Stalins, eine offiziell geheime Rede, in der er den mörderischen Stalinismus zumindest in Teilen angriff.²⁵¹ Wirklich geheim war die Rede aber nicht, der Text wurde sowohl an den Westen als auch an alle Parteiorganisationen weitergegeben, um Aufbruchsstimmung zu einem neuen sowjetischen Zeitalter zu signalisieren.²⁵² Der Komponistenverband der DDR erhielt den Text ebenfalls, hier erfuhr Eisler davon also unmittelbar nach dem Vortrag Chruschtschows.²⁵³

Die Vermutung liegt nahe, dass der Inhalt dieser Rede in Eislers Erinnerungen mit einer zweiten unerwarteten Nachricht aus der Sowjetunion verwoben war, die ihn in den gleichen Februartagen erreichte: Es war ein Brief von Hedi Gutmann an Bertold Brecht aus einem Sägewerk in Sibirien, in dem Eislers Exfreundin von ihrem Alltag erzählt. Heimlich hoffte sie aber wohl, aus der Verbannung gerettet zu werden.²⁵⁴

Die Nachricht von Gutmann genau zur Zeit der Chruschtschow-Rede war ein erstaunlicher Zufall. Für Eisler war sie die nächststehende Person, die dem Stalinterror zum Opfer fiel, seine persönlichste Verbindung zu den Massendeportationen der späten 1930-er Jahre. Zwischen 1930 und 1932 war Gutmann die Freundin Eislers, sie lebten in Berlin zusammen und waren derart eng liiert, dass unter anderem Brecht und der mit Eisler befreundete Schriftsteller Sergej Tretjakow (der wenige Jahre später ebenfalls dem Stalinterror zum Opfer fiel) Gutmann in Briefen sogar für Eislers Frau hielten.²⁵⁵ Er war zu der Zeit allerdings noch mit Charlotte Eisler verheiratet.²⁵⁶

Gutmann begleitete Eisler im September 1932 nach Moskau und entschloss sich, dortzubleiben; sie arbeitete dort zunächst bei deutschsprachigen Sendungen von Radio

²⁵¹ Manfred Hildermeier: *Die Sowjetunion 1917-1991*, Berlin u.a.: De Gruyter 2016, S. 70.

²⁵² Ebd., S. 70.

²⁵³ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 258.

²⁵⁴ Ebd., S. 258.

²⁵⁵ Ebd., S. 88.

²⁵⁶ Ebd., S. 88 f.

Moskau, später beim Marx-Engels-Institut und als Deutschlehrerin.²⁵⁷ Eisler traf sie noch einmal, als er im Juli 1935 zum siebten Weltkongress der Komintern nach Moskau fuhr. Zwei Jahre später wurde Gutmann beschuldigt, ihre Wohnung sei die Moskau-Zentrale der Gestapo und nach Sibirien verschleppt.²⁵⁸ Über das Überleben von Hedi Gutmann (die er für tot gehalten haben musste) in den Tagen nach der ‚Geheimrede‘ Chruschtschows zu erfahren, muss Eisler (und Brecht) besonders betroffen gemacht haben. Sie setzten sich für sie ein und erreichten, dass sie Anfang 1957 in die DDR kommen durfte.²⁵⁹

Als Eisler 1961 Helmut Richters Gedicht über den 22. Parteitag der KPdSU zu einem Liedtext über den 20. Parteitag umdeutete und die Schlusszeile von „Lieben – ohne Angst zu haben“ „Leben, ohne Angst zu haben“ änderte, mag er sehr wohl an Hedi Gutmann gedacht haben. Mit der Wegkürzung der direkten Ansprache der Mutter ihres Kindes in der ersten Zeile, ließ Eisler offen, wen das lyrische Ich im Lied anspricht. Ist es die Hoffnung auf das Leben ohne Angst? Vielleicht der Wandel, den der Parteitag mit sich brachte oder sogar ein romantisches Gegenüber, eventuell sogar Gutmann? Oder doch das Kind aus dem Originalgedicht, das zwar weggekürzt aber immer noch gemeint ist und mit ihm die nächste Generation?

Gutmann war bei weitem nicht die einzige Bekannte Eislers, die dem Stalinterror zum Opfer fiel. Ein Kollege und Bekannter Eislers, Paul Weiß, verschwand auch in den Gulags, ebenso wie ein anderer Sozius, Herbert Bredt-Mildner.²⁶⁰ Eisler wusste also sehr wohl, was in der Sowjetunion passierte, schwieg aber dazu. Laut Dümling ist XX. *Parteitag* Eislers einzige, mehr oder wenige explizite Kritik an den kommunistischen Verbrechen.²⁶¹

In Richters Originalgedicht stehen die optimistischen Zeilen „Dir erfüllen sich die Träume / Jener, die ihr Leben gaben / Für das unerlebte Glück.“²⁶² Ob er das aus Linientreue oder tatsächlich überzeugt von dem Ergebnis des 22. Parteitags im Oktober

²⁵⁷ Schebera, *Hanns Eisler*, S. 104 f.

²⁵⁸ Ebd., S. 130 f.

²⁵⁹ Ebd., S. 258.

²⁶⁰ Dümling, *XX. Parteitag*, S.18.

²⁶¹ Ebd., S.19.

²⁶² Helmut Richter: „Erwartung. Eine Frau zum XXII. Parteitag“, in: *Neue deutsche Literatur* 10/6 (1962), S. 112.

1961 schrieb, als Chruschtschow auf dem Höhepunkt seiner Macht als ein weiteres Zeichen der Entstalinisierung die Leiche Stalins aus Lenins Mausoleum am Roten Platz entfernen ließ,²⁶³ ist unklar.

Eindeutig ist der Eingriff Eislers auf der Textebene, der die Erfüllung dieses Traums hypothetisch als Frage umformulierte. Bei ihm heißt es: „Wird sich nun der Traum erfüllen derer, die / ihr Leben gaben für das kaum erträumte Glück“²⁶⁴. Aus den Notizen Eislers wird ersichtlich, dass er das Wort Hoffnung erst durchstrich, letztlich aber doch ins Lied inkludierte,²⁶⁵ offensichtlich haderte er mit der Zukunft. Wie hin- und hergerissen er beim Thema Hoffnung war, zeigt eine weitere Veränderung: In seiner letzten Bearbeitung des Texts vor der Vertonung änderte er die vorletzte Zeile von „das kaum erlebte Glück“ zu „das kaum erhoffte Glück“.²⁶⁶ Das Glück wäre damit in eine noch weitere Ferne gerückt, so Dümling.²⁶⁷

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Baritone, with the instruction 'Andante' and 'leise, ohne Sentimentalität'. The vocal line continues with the lyrics 'Ich hal - te dich in mei- nem Arm um -'. The second staff is for the first violin (Geigen 1), the third for the second violin (Geigen 2), the fourth for the bassoon (Bratschen), the fifth for the cello (Violoncello), and the bottom staff for the double bass (Kontrabasse). All string parts are marked 'col legno'. The score is in common time (indicated by '2/4' or '4/4') and the key signature is A major (indicated by 'F# C#').

Notenbeispiel 12: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, XX. Parteitag, Takt 1–4.

Musikalisch ist auch *XX. Parteitag* eine Miniatur, die 21 Takte dauern bei Goerne 39 Sekunden.²⁶⁸ Es beginnt mit einem zweitaktigen Instrumentalvorspiel, das nur von den

²⁶³ Hildermeier, *Die Sowjetunion*, S. 71.

²⁶⁴ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 20.

²⁶⁵ Dümling, *XX. Parteitag*, S. 15 f.

²⁶⁶ Ebd., S. 16.

²⁶⁷ Ebd., S. 16.

²⁶⁸ Matthias Goerne (Ensemble Resonanz), *Ernste Gesänge*.

Geigen in Piano und col legno gespielt wird (siehe Notenbeispiel 12). Dieses Co-Legno-Motiv mit durchgängigen Achteln erklingt mit der Ausnahme von vier Takten während des ganzen Lieds. Albrecht Dümling schreibt, diese „schattenhaften col-legno-Terzen der Violinen und Bratschen, die in einer gespenstisch pochenden Achtelbewegung langsam abwärts sinken, sind Eisler-Kennern aus einem anderen Zusammenhang vertraut: aus seiner Ende 1955 entstandenen Musik zum Auschwitz-Film ‚Nuit et Brouillard‘ von Alain Resnais. Dort begleiten sie – allerdings im Pizzicato – grauenvolle Aufnahmen von Leichenbergen, die von Bulldozern beiseitegeschoben werden. [...] später SS-Männer, die von den Amerikanern in Gefangenschaft geführt werden.“²⁶⁹

Nuit et Brouillard ist einer der einflussreichsten frühen Dokumentarfilme über die Schoa, Eisler schrieb eine vielbeachtete Musik dazu.²⁷⁰ Dümling behauptet, dass Eisler mit diesem Zitat womöglich „bewußt eine Brücke zwischen den Verbrechen Hitlers und Stalins schlug.“²⁷¹ Dümlings Vermutung wirkt schlüssig, auch wenn Eisler vielleicht nur ein allgemeines Gefühl des Schreckens und der Angst vermitteln wollte, wofür er sowohl in *Nuit et Brouillard* als auch in *XX. Parteitag* ein Col-Legno-Ostinatomotiv verwendete.

Eisler schreibt dem Sänger vor, er soll *XX. Parteitag* „ruhig, ohne Sentimentalität“²⁷² vortragen. Diese ruhige Distanz zu dem Vorgetragenen war dem Komponisten offensichtlich besonders wichtig. Er schrieb auf die erste Seite der Partitur: „Der Sänger möge sich bemühen, durchweg freundlich, höflich und leicht zu singen. Es kommt nicht auf sein Innenleben an, sondern er möge sich bemühen, den Hörern die Inhalte eher zu referieren als auszudrücken. Dabei muß künstliche Kälte, falsche Objektivität, Ausdruckslosigkeit vermieden werden, denn auf den Sänger kommt es schließlich an.“²⁷³

²⁶⁹ Dümling, *XX. Parteitag*, S.19 f.

²⁷⁰ Weber, Thomas: „Erinnern als filmischer Diskurs. Die frühen Filme von Alain Resnais“, in: Liptay, Fabienne (Hrsg.) / Schweinitz, Jörg (Hrsg.) / Rudolph, Sophie (Hrsg.) Köhler, Kristina (Hrsg.): *Alain Resnais*, München: Richard Boorberg 2021, S. 38.

²⁷¹ Dümling, *XX. Parteitag*, S.20.

²⁷² Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 19.

²⁷³ Ebd., S. 3.

Die musikalische Umsetzung seiner Botschaft in XX. *Parteitag* zeigt, was Eisler damit erreichen wollte: Seine Kritik am Stalinismus verschreit er nicht, die kühlen Col-Legno-Achtel im Piano sorgen aber für ein starkes Gruselgefühl, wie schon in *Nuit et Brouillard*.

Dümling fand auch eine Verbindung zwischen *An die Hoffnung* und XX. *Parteitag*: „Leben, ohne Angst zu haben.“ Bei diesen Worten wiederholt sich auch die fallende Terz es“ – c. Eben diese Terz war in dem vorangehenden Lied „An die Hoffnung“ auf den gleichen Tönen zu hören gewesen bei der Frage „Wo bist du?“²⁷⁴ Das könnte bedeuten, dass Eisler sowohl die Hoffnung als auch das Leben ohne Angst nicht findet.

Bariton für das kaum er - träum-te Glück: Le - ben, oh - ne Angst zu ha - ben,
natürlich
1
Ggn. 2
Br.
div. Vcl.
Kb.
fp natürlich
fp natürlich
fp natürlich
fp
p
p
p
p

Bariton Le - ben, oh - ne Angst zu ha - ben. ohne rit.
col legno
1
Ggn. 2
Br.
Vcl.
Kb.
col legno
col legno
div.
12. Juni 1962

Notenbeispiel 13: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, XX. *Parteitag*, Takt 13–19.

²⁷⁴ Dümling, XX. *Parteitag*, S.20.

Der Ausruf ‚Leben, ohne Angst zu haben‘ wird als einzige Textzeile einmal wiederholt, zudem bricht die Begleitung hier plötzlich in Forte aus und die durchgängigen Achtel werden zwar noch staccato aber nicht mehr col legno, sondern arco gespielt (siehe Notenbeispiel 13). Der zweite Ausruf wird zum Schluss wieder col legno begleitet, wenn man Dümlings Analyse folgt, könnte Eisler damit gemeint haben, dass ein Leben ohne Angst 1962 immer noch möglich war, die Jahreszahl steht immerhin direkt unter dem letzten Takt. Dümling interpretiert den Schluss des Liedes als ein „musikalisch [auskomponiertes] Fragezeichen“²⁷⁵, ein Leben ohne Angst sei nur „ein fernes und noch nicht erreichtes Ziel“²⁷⁶. Tatsächlich endet das Lied nicht in c-Moll, wie es die Kadenz erwarten lässt, sondern in G-Dur, also mit einem dominantischen, offenen Schluss.²⁷⁷

XX. Parteitag war das vorletzte Lied, das Eisler im Laufe der Werkgenese der *Ernsten Gesänge* komponierte, *Verzweiflung* entstand auch erst nachdem er die ersten vier Lieder als *Vier Ernste Gesänge* an Brahms angelehnt schon für fertig sah;²⁷⁸ in der Partitur vermerkte er am Ende von *XX. Parteitag* den 12. Juni 1962.²⁷⁹ Zum Schluss ergänzte er nur noch *Vorspiel und Spruch*.²⁸⁰ Die zwei Lieder, die am eindeutigsten Kritik am Stalinismus und an der DDR formulieren, nämlich *Verzweiflung* und *XX. Parteitag*, nahm er erst am Ende ins Werk auf. Er brauchte offenbar Zeit, bis er sich dazu durchrang, in den *Ernsten Gesängen* so eindeutig Kritik am System zu äußern, in dem er lebte.

4.7 Analyse und Interpretation von *Komm ins Offene, Freund!*

Eislers Gespräche mit Hans Bunge bieten mehrere schlaglichtartige Einblicke in den Entstehungsprozess der *Ernsten Gesänge*. Beim elften Gespräch am 6. November 1961 war Eisler gerade dabei, den Text für *Komm ins Offene Freund* zu schreiben. Die

²⁷⁵ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

²⁷⁶ Ebd., S. 192.

²⁷⁷ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 20.

²⁷⁸ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 220.

²⁷⁹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 20.

²⁸⁰ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 220.

Motivation dafür schien eine ziemlich banale gewesen zu sein, nämlich seine Lust auf Gedichte an einem grauen Novembertag: „Da heute ein trüber Novemberabend ist, las ich in einem Band von Hölderlin. [...] Nun habe ich mir zur Komposition einige Verse zusammengestellt.“²⁸¹ An diesem Punkt existierte seine *Nänie auf den Tod eines Dichters* bereits, die er später als Epilog in die *Ernsten Gesänge* aufnahm, die *Ernsten Gesänge* als eigenständiges Werk aber noch nicht.

Wißmann beschreibt *Komm ins Offene, Freund* als „versöhnlich“²⁸² und als ein „freundliches Resümee“.²⁸³ Auch Eisler selbst betitelte das Lied in einer frühen Fassung der *Ernsten Gesänge* Ende März 1962 mit *Tröstung*.²⁸⁴ Bunge sah im Gespräch mit Eisler im November 1961 aber eine politische Botschaft im Liedtext. Er war der Meinung, dass Eisler beim Kürzen von Hölderlins Gedicht an die aktuelle politische Situation in der DDR gedacht haben müsste und fragte mehrmals danach. Eisler blieb aber dabei, nur von einer zufälligen Hölderlinlektüre ausgegangen zu sein: „Ich hatte mir gar nicht vorgenommen, Hölderlin zu lesen, [...] als ich nichts zu tun hatte, nahm ich mir ein Band Hölderlin heraus, um mir die Zeit zu vertreiben. Und als ich ihn durchblätterte, fand ich dieses Gedicht. Das ist kein naiver Vorgang, sondern ein Vorgang des Zufalls, der in der Kunst eine gewisse Rolle spielt. Bei kleinen Arbeiten. Die großen Arbeiten müssen geplant werden.“²⁸⁵

Die *Ernsten Gesänge* waren in diesem Fall die große Arbeit, deren Entstehung aber zunächst nicht geplant war, sondern von einer Reihe von Zufällen (dem Auftrag aus Dresden, das zufällig gefundene Hölderlin-Gedicht, Bunges Vergleich mit dem XXII. Parteitag, der ihn zu weiteren Liedern inspirierte) angestoßen wurde.

Allerdings gab Eisler im selben Gespräch auch Stoff für Bunges Spekulation, er hätte beim Schreiben an die aktuelle Lage gedacht: „Hölderlin, der überschreibt – übrigens, das war der Vorwurf von Schiller: die Überfülle Hölderlins –, suche ich mir das raus, was ich heute lesen kann. Das heißt, ich lese Hölderlin mit den Augen von 1961.“²⁸⁶ Und

²⁸¹ Bunge, *Gespräche*, S. 218.

²⁸² Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 221.

²⁸³ Ebd., S. 218.

²⁸⁴ Dümling, *XX. Parteitag*, S. 13.

²⁸⁵ Bunge, *Gespräche*, S. 224.

²⁸⁶ Ebd., S. 218.

nach dem wiederholten Ansprechen des politischen Bezugs durch Bunge gab er doch zu: „Ich habe nicht an den XXII. Parteitag gedacht [beim Schreiben des Lieds, Anm.], sondern an den Herbst. Aber das ist identisch. Wenn zum Beispiel der Stalinkult abstirbt, ist das der Herbst für Stalin. Der fällt wie die Blätter.“²⁸⁷ Er attestierte Bunge zudem: „Meinen sozialen Blick kann ich, auch wenn der Herbst kommt, nicht abschaffen.“²⁸⁸ Mit Herbst meint er den Tod, wie es aus einem späteren Zitat klar wird. Eisler dachte beim Komponieren der *Ernsten Gesänge* also offensichtlich schon an seinen nahen Tod, auch der Titel des Liedes könnte so interpretiert werden, dass das ‚Offene‘ das Jenseits ist, in das er nach seinem mühevollen Leben endlich übertritt.

Aus den 40 Zeilen Hölderlins extrahierte Eisler elf Zeilen: „Diese paar Zeilen habe ich [...] ausgezogen, und ich sehe mit Vergnügen dem Donnerwetter der Literaturhistoriker entgegen. [...] Das merkwürdige ist: Es gibt da gar keine Prinzipien. Das ist keine wissenschaftliche Methode, das ist eine künstlerische.“²⁸⁹ Der Autor des Faust-Librettos sieht sich offensichtlich durchaus als einen Dichter, auch wenn er das nicht ganz zugibt, sogar abstreitet: „Da habe ich sogar gedichtet, was ich selten tue – und ich sollte es auch möglichst selten tun, da ich kein Dichter bin.“²⁹⁰

„Komm ins Offene, Freund!

Zwar glänzt ein Weniges heute nur herunter,

und eng schließt der Himmel uns ein.

Trüb ist's heut, es schlummern die Gäng' und die Gassen.

Es scheint, als sei es in der bleiernen Zeit.

Denn nicht Mächtiges ist unser Singen,

aber zum Leben gehört es.

²⁸⁷ Bunge, *Gespräche*, S. 228.

²⁸⁸ Ebd., S. 221.

²⁸⁹ Ebd., S. 218.

²⁹⁰ Ebd., S. 225.

Kommen doch auch der Schwalben immer einige doch,
ehe der Sommer im Land.

Möge der Zimmermann vom Gipfel des Dach's den Spruch tun:

Wir, so gut es gelang, haben das Unsre getan.“²⁹¹

Aus dem Originalgedicht Hölderlins kürzte Eisler alle religiös konnotierten Wendungen, wie „des Himmels Blüte“ und „die Götter“.²⁹² Auch Hölderlins Erwähnung von Stuttgart fällt bei ihm weg (ob aus künstlerischen Gründen oder weil er keine westdeutsche Stadt bewerben wollte, weiß nur er), wie auch die Zeile über „das menschenfreundliche Mailicht“²⁹³. Die Kürzung von ‚Menschenfreundlichkeit‘ könnte damit zu tun haben, dass sie für Eisler nicht mit der im Lied zentralen ‚bleiernen Zeit‘ vereinbar war.

Einen Interpretationsansatz gab Eisler im Gespräch mit Bunge zum Werk auch mit: „Es ist klar – wenn Sie das Gedicht noch einmal durchlesen –, daß hier ausgedrückt wird ein großer Zweifel. Aber der Zweifel – so ist das Gedicht – bedeutet, daß der Wissende – oder wie Hölderlin sagt: der Rechtgläubige – an *einer* Stunde nicht zweifelt. [...] Das heißt, ein Kommunist, der auch eine Stunde schlecht gelaunt ist, nimmt die Stunde nicht für das Allgemeine, sondern nennt es eben eine Stunde der schlechten Laune.“²⁹⁴

Genau diese Zeile „Rechtgläubige zweifeln an einer Stunde nicht“²⁹⁵ strich Eisler aus der endgültigen Fassung des Lieds dann aber doch ganz. Über seine Gründe kann man mangels Quellen nur mutmaßen. Soll der Wissende doch öfter zweifeln, als in dieser einer schwachen Stunde? Hat ihn die aktuelle politische Lage doch zum Zweifeln bewegt? Oder war es doch eine rein künstlerische Entscheidung? Seine offizielle Begründung, die er Bunge für das Kürzen dieser für ihn zunächst so zentralen Zeile gab, ist banal: „Es war mir zu lang“²⁹⁶.

²⁹¹ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 21 f.

²⁹² Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 277.

²⁹³ Ebd., S. 277.

²⁹⁴ Bunge, *Gespräche*, S. 219.

²⁹⁵ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 277.

²⁹⁶ Bunge, *Gespräche*, S. 394.

Die Schlusszeilen des Texts hatte Bunge Eisler im Gespräch vorgeschlagen. Eisler nahm dessen Idee an und schloss das Lied mit den Worten „möge der Zimmermann vom Gipfel des Daches den Spruch tun, / Wir, so gut es gelang, haben das Unser getan.“²⁹⁷ Es liegt auf der Hand, die Kürzung und die Ergänzung so zu interpretieren: Er, der Wissende, hat scheinbar doch gezweifelt, mehr als nur eine Stunde. Gleichzeitig hat er aber getan, was er nur konnte.

„Die konkrete politische Situation ist mit dem Gedicht nicht identisch. Wenn sie sich an den Satz erinnern, in dem steht: ‚Wissende zweifeln an einer Stunde nicht‘, ist das bereits abgewehrt. Das heißt also, in keiner Weise wird dieses Gedicht – und die Komposition – mit der konkreten politischen Lage identifiziert. [...] Damit ist schon völlig die Antwort für Sie da, daß es sich in keiner Weise um eine Interpretation der heutigen politischen Lage handelt, die selbstverständlich – wie bei jedem riesigen Unternehmen – auch gewisse Bitterkeit nicht ausschließen kann. Denn so große Sachen kann man nicht aufbauen, ohne daß es nicht auch Schweiß und Bitterkeit kostet.“²⁹⁸ Es ist auffällig, wie vehement Eisler einen Zusammenhang des Liedes mit der aktuellen politischen Lage abwehrt. Wiederholt er das deswegen so oft, um es sich selbst einzureden? Tut er das aus Angst vor oder Loyalität zur DDR-Obrigkeit? Oder liegt die Betonung auf *aktuelle* politische Lage und er meint die Situation vor wenigen Jahren?

Musikalisch bediente sich Eisler wieder im eigenen Oeuvre, er verwendete Material aus seiner Filmmusik für *So Well Remembered* aus 1947.²⁹⁹ Eisler zitierte sich häufig selbst, für seine Filmmusik zum Holocaustfilm *Nuit et Brouillard* verwendete er zum Beispiel kurioserweise ein Stück, mit dem er zuvor in seiner Bühnenmusik zum Stück *Winterschlacht* die Leiden der NS-Soldaten im Zweiten Weltkrieg und davor für eine *Hamlet*-Inszenierung in Wien Mord und Gewalt im Shakespeare-Drama illustrierte.³⁰⁰ Das hatte teils auch mit Zeitdruck beim Komponieren zu tun, aber auch mit bewussten

²⁹⁷ Bunge, *Gespräche*, S. 229.

²⁹⁸ Ebd., S. 227.

²⁹⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 221.

³⁰⁰ Albrecht Dümling: „Musikalischer Kontrapunkt zur filmischen Darstellung des Schreckens. Hanns Eislers Musik zu ‚Nuit et Brouillard‘ von Alain Resnais“, in: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin: Schmidt 1993, S. 119.

Querverweisen zwischen seinen Werken. Auch Wißmann betont, dass die Selbstzitate Eislers nicht beliebig seien und durchaus auch eine semantische Bedeutung hätten.³⁰¹

So Well Remembered ist ein englisches Drama, es basiert auf dem gleichnamigen Roman von James Hilton. Der Protagonist des Films ist der ehrliche Bürgermeister einer fiktiven Kleinstadt in Lancashire, der auf sein Leben zurückblickt, das von seinen Bemühungen geprägt war, die Lebensverhältnisse der Stadtbewohner*innen zu verbessern.³⁰² Die Geschichte lässt vermuten, dass Eisler auch hier die semantische Bedeutung dieses Selbstzitats mitgedacht hat. Wie für den Protagonisten des Films, waren die Lebensumstände der Arbeiter*innen auch für Eisler ein Leben lang wichtig.

In diesem Lied unterstreicht Eisler, im Gegensatz zu allen anderen Liedern des Werks, keine einzige Zeile oder Wort durch Wiederholung. Nach einem dreitaktigen Instrumentalvorspiel, in dem zunächst nur die Bratschen, dann auch die Celli und die Geigen mit langen Liegetönen im Pianissimo einsetzen, setzt die Singstimme ein. Der Text wird vom Sänger ebenfalls leise und rezitativartig gesungen, dynamisch bleibt das Lied durchweg im Piano. Das einzige, kurze Crescendo hält auch nur einen Takt lang und mündet in Takt 24 in ein Subito-Pianissimo. Das Crescendo unterstreicht die Zeile „aber zum Leben gehört es“, die so wie ein trotzig ausgerufener Höhepunkt des Liedes wirkt. Mit „es“ wird das Singen gemeint, das laut Text „nicht Mächtiges ist“ (siehe Notenbeispiel 14).

³⁰¹ Wißmann: *Hanns Eisler*, S. 221.

³⁰² Kerrigan, Ron: „So Well Remembered“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0039842/>, letzter Zugriff: 16.05.2025

Notenbeispiel 14: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund! Takt 13–19.

Das ‚nicht‘ lässt Eisler vom Sänger über zwei Töne verteilt mit dem größten Aufwärtssprung im ganzen Lied, einer kleinen Septime, singen, als würde sich der Gesang sträuben, als nicht mächtig bezeichnet zu werden. Eine mögliche Interpretation dieser Passage wäre, dass Eisler damit seine lebenslange, ideologisch getriebene Arbeit als Komponist für eine gerechtere, bessere Welt im Rückblick als ‚nicht mächtig‘ herunterspielt. Er habe sein Bestes getan, aber letztlich sei das Singen, also die Musik und sein Lebenswerk, nur etwas, was eben zum Leben gehört. Auch die durch das durchgängige Piano erzeugte, resignierte Stimmung des Lieds und das Zitat aus *So Well Remembered* sprechen für diese Interpretation.

Eisler selbst gab Bunge folgende Interpretation mit: „Wunderbar scheint mir, gerade für uns, die an die soziale Funktion der Kunst nicht nur glauben, sondern sie praktiziert haben, sich jetzt den Antagonismus zu besingen: ‚Denn nichts Mächtiges ist unser Singen. Zum Leben aber gehört es, was wir wollen.‘ [...] Selbstverständlich glaubt jeder Künstler – auch der Musiker – daß das, was er macht, entscheidend wichtig ist für die ganze Gesellschaft. Aber Hölderlin sagt: ‚Denn nichts Mächtiges ist unser Singen. Zum Leben aber gehört es, was wir wollen.‘ – was viel konkreter, lustiger und besser ist als eine etwas dumpfe Naivität, die glaubt, daß sie mit einem Lied die Welt erlösen kann. Obwohl, wie Sie wissen, Lieder in der Weltgeschichte – wie die ‚Marseillaise‘ und die ‚Internationale‘ – eine enorme Rolle gespielt haben. Es muß also das von zwei Seiten

gezeigt werden.“³⁰³ Folglich scheint Eisler nach wie vor an die Macht der Musik zu glauben, wenn er auch beide Seiten sieht, also auch die Ohnmacht der Kunst.

Das Subito-Pianissimo direkt nach dieser Zeile begleitet den Text „Kommen doch auch der Schwalben immer einige doch“. Obwohl die Schwalben als ein Symbol für Freiheit gewertete werden können und sie in Hölderlins Original sogar als „segenbringend“³⁰⁴ bezeichnet werden, wirkt diese Zeile durch das plötzliche Pianissimo und die chromatische Abwärtsbewegung der Gesangsstimme eher hoffnungslos als hoffnungsvoll (siehe Notenbeispiel 15).

Notenbeispiel 15: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund! Takt 22–28.

Auch diese Zeile interpretierte Eisler im Gespräch mit Bunge: „Schließlich ist auch noch drinnen eine kokette Haltung, was besonders amüsant ist. ‚Kommen doch auch der segenbringenden Schwalben immer einige noch, ehe der Sommer, ins Land.‘ Das ist die kokette Haltung des Künstlers, der sagt: selbstverständlich ist er weit voraus, und er bringt den Sommer – den noch nicht erkannten Sommer – wie Schwalben, die zu früh kommen. Daß auch Schwalben, die zu früh kommen, erfrieren können, ist eine zweite Sache.“³⁰⁵ Mit den erfrorenen Schwalben meint Eisler höchstwahrscheinlich auch sich

³⁰³ Bunge, *Gespräche*, S. 219 f.

³⁰⁴ Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, S. 277.

³⁰⁵ Bunge, *Gespräche*, S. 220.

selbst als Avantgarde-Künstler und linken Denker, der weder in den USA, noch in Österreich nach dem Krieg, noch in der DDR seinen Platz finden konnte.

Eisler arbeitet in *Komm ins Offene, Freund!* viel mit Tonsymbolik, was das Lied an Barockmusik, konkret an Bach-Kantaten erinnern lässt. Als der Sänger in Takt 34 über den „Gipfel des Dachs“ singt, erreicht er nach einem viertaktigen Anstieg über eine große Septime ein hohes e, als würde der Sänger tatsächlich den Gipfel des Dachs ersteigen (siehe Notenbeispiel 16). Auch bei der Erwähnung des Himmels in Takt neun steigt der Bariton bis zum gleichen hohen e.

Den tiefsten Punkt des Liedes erreicht die Singstimme wiederum, als sie in Takt 17 mit einem tiefen h „die bleierne Zeit“ besingt (siehe Notenbeispiel 14). Eisler charakterisierte diese Zeile so: „Es scheint, ‚es sei, als in der bleiernen Zeit‘. [...] Das erinnert uns an Ovid, an die ‚Metamorphosen‘: die eiserne Zeit, die goldene Zeit. Blei meint hier: das Nichtglänzende, auch das Drückende, das Reizlose – alles Dinge, die einen in einer trüben Stunde ansprechen.“³⁰⁶ Diese Textzeile sollte also das Zweifeln ausdrücken, das den „wissenden“ plagt. Durch die Wegkürzung der Zeile über das Zweifeln und dessen Begrenzung auf eine Stunde überwiegt das Trübe, das Eisler wiederum nicht wegkürzte, sondern stattdessen musikalisch verstärkte.

Nach der an Pontius Pilatus‘ berühmten Ausruf erinnernden letzte Zeile „Wir, so gut es gelang, haben das Unsre getan“ crescendiert das Orchester ganz kurz, um dann das Lied *subito Pianissimo* mit einem zweitaktigen Nachspiel zu beenden. Im Nachspiel spielen die Geigen im Pizzicato „ohne Ausdruck, leer“ einen Abwärtstlauf. Dieses Nachspiel wirkt, als sei das, was das lyrische Ich getan hat, nur ein leerer, leiser Nachhall (siehe Notenbeispiel 16).

³⁰⁶ Bunge, *Gespräche* S. 219.

The musical score for 'Ernste Gesänge' by Eisler, Takt 36–41, features a Bariton part and parts for five string instruments: Ggn. (1 and 2), Br. (Bassoon), Vcl. (Cello), and Kb. (Double Bass). The lyrics 'Wir, so gut es ge - lang, ha - ben das Uns - re ge - tan.' are written above the vocal line. The score includes dynamic markings such as 'div.', 'pizz.', and 'pp'. The instrumentation consists of a Bariton and a string quartet.

Notenbeispiel 16: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund! Takt 36–41.

4.8 Analyse und Interpretation von *Epilog*

Brahms kam in seinen *Vier ernsten Gesängen* von einem pessimistischen Beginn zu einem positiveren Schluss, im letzten Gesang wechselte er vom alten zum neuen Testament als Textvorlage.³⁰⁷ Eislers *Ernste Gesänge* enden im Gegensatz zu Brahms auch ernst.

Wenn man von den früheren Bearbeitungsformen mancher Lieder absieht, die Eisler in den *Ernsten Gesängen* verwendete, war der Epilog laut eigener Aussage des Komponisten das erste Stück, das er fertigstellte: „[Ich habe] ungefähr vor eineinhalb Jahren ein Stück geschrieben, das jetzt ‚Epilog‘ heißt (mit dem Text von Stephan Hermlin), wo auch der Gesang des Herbstes – wie man das so nennt – ausgedrückt wird.“³⁰⁸ Mit Herbst meint Eisler: „Herbst ist also der Menschliche Herbst – wenn sie wollen auch der politische Herbst – das Zurückschauen und das Vorschauen.“³⁰⁹ Dieses Zitat ist vom 14. August 1962, das Stück komponierte Eisler im Frühjahr 1961, offiziell

³⁰⁷ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 189.

³⁰⁸ Bunge, *Gespräche*, S. 262.

³⁰⁹ Ebd., S. 261.

um seinen 1958 verstorbenen Freund Johannes R. Becher mit dieser *Nänie auf den Tod eines Dichters* zu ehren. Eisler überlegte aber auch, seine unvollendete *Leipziger Sinfonie* mit diesem Stück als Finalsatz zu beenden.³¹⁰

Die exponierte Stellung am Schluss des Werks, die Tatsache, dass er als erstes fertiggestellt wurde und dass Eisler hier laut eigenen Aussagen „den Gesang des Herbstes“ ausdrückt, machen den Epilog zu einem Schlüsselstück des gesamten Werks.

Eisler verwendete für dieses Lied Auszüge aus der ersten, zweiten, siebten und dreizehnten Strophe des Gedichts *Der Tod des Dichters, In memoriam Johannes R. Becher* von Stephan Hermlin.³¹¹

„Nahe schon ist der Herbst,
nah ist im Fall der Frucht das Verklingen des Lieds,
dort, wo der Wald erdröhnt tief vom Stürzen der Toten
und der Stürmen, die südwärts ziehn.

Denn bestimmt ist's,
daß groß auf sich verdunkelndes Schlaf kommt,
schattender Hauch, groß wie das Sehnen nach Stille,
wenn nach des Lichtes Glanz der heftige Tag verstummt.

Ihm auch kündigt sich an hellerer Zeiten Bild,
und was lange schon herrlich verheißen ist,
wehet auch durch die Stille und macht sie schön.

³¹⁰ Dümling, XX. Parteitag, S. 11.

³¹¹ Bunge, Gespräche, S. 415.

Neues wächst aber fort, so wie die Zeit es will.

Die ist des Darbens müd. Ihn aber ruft es weit.

Was auch ohne ihn blüht, preist er, künftigen Glückes gewiß.“³¹²

Gerd Rienäcker versucht, bei der Setzung des Textes zwischen den Zeilen zu lesen und stellt fest: „Nirgends stimmen textliche und musikalische Gliederung überein; der musikalische Periodenbau straft die strophischen Gefüge durch Mißachtung, als ob es anderes zu sagen, zu singen gäbe als Hermlins Verse.“³¹³ Tatsächlich setzt Eisler den Text sehr frei, durch die häufigen Taktwechsel und die vielen Vierteltriolen verliert sich die Struktur des Gedichts. Rienäcker fand im *Epilog* „jene absinkende Bewegung, die Eisler im ‚Asyl‘ gesetzt hatte“³¹⁴, das sorge auch hier für Trauerstimmung.

Eisler verwendete im *Epilog* (also auch schon in seiner *Nänie*) Musik, die er 1944 für den Hollywoodfilm *None But the Lonely Heart* komponierte.³¹⁵ Rienäcker beschreibt den Streichersatz, der dem Film entnommen ist, als „satt [...], als ob Johannes Brahms ihn komponiert hätte.“³¹⁶ Diese romantisch wirkende Musik war im Film womöglich eine Hommage an Tschaikowsky, dessen Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt“ auf Englisch „None But the Lonely Heart“ heißt und den Titel des Films lieferte. Eisler zitierte das Lied Tschaikowskys an anderen Stellen auch in seiner Filmmusik,³¹⁷ nicht aber im Material, das er im *Epilog* verwendete.

Für Wißmann ist das Zitat aus *None but the Lonely Heart* eine „Überlappung verschiedener Welten [...] und [verweise] auf die Komplexität der Welt.“ Es ist gut möglich, dass Eisler bei diesem Zitat an mehr gedacht hat, als ihm Wißmann hier zugesteht. Im Film, der einen jungen Mann verfolgt, der nach Liebe und nach seiner

³¹² Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 23 ff.

³¹³ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 113.

³¹⁴ Ebd., S. 113.

³¹⁵ Bunge, *Gespräche*, S. 190.

³¹⁶ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 113.

³¹⁷ Clifford Odets (Regisseur): *None But the Lonely Heart* (1944), DVD, 2024.

Berufung im Leben sucht,³¹⁸ benutzt Eisler das zitierte Motiv, um Liebeszenen zu untermalen.³¹⁹

Falls das ganze Werk tatsächlich sein Leben und sein Verhältnis zum Kommunismus und den politischen Systemen in der Sowjetunion und in der DDR verhandelt, dann ist der Ausblick auf die Zukunft, die im Text mit der Beschreibung des „künftigen Glückes“ (Takt 58) und von „helleren Zeiten“ (Takt 28) auch wörtlich erscheint, zentral für das Verständnis von Eislers Beziehung zur DDR am Ende seines Lebens. Tschaikowskys für *None But the Lonely Heart* titelgebendes Lied basiert auf einer russischen Übersetzung vom Goethe-Gedicht *Nur wer die Sehnsucht kennt*.³²⁰ Das Gedicht stammt aus Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die ersten zwei Zeilen reichen, um von der grundlegenden Stimmung und Aussage des Gedichts etwas zu verstehen: „Nur wer die Sehnsucht kennt Weiß, was ich leide!“³²¹

Eisler ließ mit diesem Zitat womöglich nicht nur die romantische Sehnsucht des Protagonisten aus dem Film, aber auch das Gedicht Goethes mitschwingen. Wie schon in vorigen Kapiteln gezeigt, verwendete Eisler seine Zitate sehr bewusst, um seinen Werken weitere Bedeutungsebenen zu verschaffen.

Wie schon in *An die Hoffnung*, setzt die Singstimme auch im *Epilog solo* und im *Pianissimo* ein, als wäre das lyrische Ich während der poetisch als Herbstbild vorgetragenen Todesahnung auch allein (siehe Notenbeispiel 17). „Nahe schon ist der Herbst, nah ist im Fall der Frucht das Verklingen des Lieds“³²² ist, besonders von einem Komponisten, der wenige Wochen nach der Vollendung des Werks gestorben ist, schwer anders zu verstehen als ein Blick auf den nahenden Tod.

Zumal das Originalgedicht Hermlins auf den Tod Bechers reagiert. Dazu setzen die Streicher im zweiten Takt ebenfalls im *Pianissimo* mit einer tiefen, langgezogenen Moll-Terz ein, was die Trauerstimmung weiter verstärkt. Dass es hier um den Tod geht,

³¹⁸ „None But the Lonely Heart“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0037135/>, letzter Zugriff: 16.05.2025.

³¹⁹ Odets, *None But the Lonely Heart*.

³²⁰ Thomas Kohlhase: *Systematisches Werkverzeichnis der Werke Pëtr Il'ič Čajkovskij*, Mainz u.a.: Schott 2016, S. 166.

³²¹ Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 268.

³²² Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 23.

unterstreicht Eisler zusätzlich damit, dass er das Wort ‚Toten‘ in Takt acht mit einem Quintanstieg und mit der Aufforderung „poco pesante“ betont. (siehe Notenbeispiel 17).

Notenbeispiel 17: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 1–5.

Die trübe Todesahnungsstimmung weicht erst in Takt 25, nämlich dem romantischen Thema aus *None But the Lonely Heart*. Die Melodie singt der Solist unterlegt mit dem Text über „hellere Zeiten“. Eisler setzt das Zitat, was durch den Film und das Goethe-Gedicht mit Sehnsucht und Hoffnung konnotiert ist, also offensichtlich bewusst ein, um eine hoffnungsvollere, „hellere“ Zukunft zu beschreiben. Das Thema setzt zunächst im Piano ein, wie eine leise Hoffnung, Eisler lässt die Musik aber zunehmend crescendieren (siehe Notenbespiel 18).

Notenbeispiel 18: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 25–30.

Das Crescendo bricht aber in Takt 41 abrupt ab, der Gesang pausiert und die Streicher spielen plötzlich im dreifachen Pianissimo. Die Hoffnung bekommt in Takt 47 wieder einen neuen Schub, hier setzt der Gesang, wieder überraschend, im Mezzoforte mit dem Text „Neues wächst aber fort“ ein (siehe Notenbeispiel 19). Begleitet von drastischen Subito-Forte-Schüben des Orchesters, die bis Takt 58 anhalten, und, wie auch der Gesang, ständig lauter werden. Das führt zum dramatischen Höhepunkt des Liedes, vielleicht auch des gesamten Werks. Hier lässt Eisler den Sänger auch zum ersten Mal den Text durch Wiederholung betonen.

vorwärts gehn

Bariton - - - - -

Ggn. 1 *ppp sub.*

Ggn. 2 *ppp sub.*

Br. *ppp sub.*

Vcl. *ppp sub.*

Kb. *ppp sub.*

etwas belebter, kräftig

Bariton *mf* Neu - es wächst a - ber fort, so wie die Zeit es will. Die ist des Dar-bens müd. Ihn

Ggn. 1 *fp*

Ggn. 2 *fp*

Br. *fp*

Vcl. *fp*

Kb. *fp*

Notenbeispiel 19: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 41–51.

Der eigentliche Höhepunkt erfolgt bei der dreimaligen Wiederholung des Wortes „gewiß“. „Dreimal das Wort ‚gewiß‘, zweimal in gleicher Tonfolge, das dritte Mal ausgeweitet durch einen Vorhalt: [...] Der Anrufung sind Fragezeichen eingesenkt. Im musikalischen Tonfall des Singenden, vor allem in dessen Einbettung – mühselig ist die Dominante erreicht, gewiß folgt ihr die Tonika; der Gesang, und mit ihm das ausgerufene ‚gewiß‘, jedoch bleibt auf der Schwelle, auf der Dominante, gleichsam im Auftakt“³²³, schreibt Gerd Rienäcker.

Wie der Bariton auf einem hohen e in Forte dreimal ‚gewiß‘ ausruft, das klingt tatsächlich mühselig und kaum danach, als sei sich das lyrische Ich eines künftigen Glücks gewiss, eher als ein angestrengter Versuch, sich selbst von der eigenen

³²³ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 109.

Gewissheit zu überzeugen, die aber trotz der mehrmaligen Wiederholung nicht eindeutig erreicht wird (siehe Notenbeispiel 20). Auch Albrecht Dümling und Christian Glanz orten ein eindeutiges Fragezeichen am Ende der *Ernsten Gesänge*.³²⁴ Stellen sie das ganze Werk, das ganze System in Frage? Es sind jedenfalls die letzten Worte des Werks und somit auch des Lebenswerks Eislers.

Notenbeispiel 20: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 58–62.

Nach dieser seufzenden Unsicherheit um die drei ‚gewiß‘-Ausrufe wirkt das Instrumentalnachspiel im Forte mit dem schon bekannten Hoffnungsthema eher wie ein Trost, es könnte aber auch als die doch einsetzende Gewissheit über das künftige Glück interpretiert werden. Auch diesmal bricht das Thema in Takt 79 aber überraschend abrupt ab. Die Streicher spielen danach wieder im dreifachen Pianissimo weiter (siehe Notenbeispiel 21). Auch der Schluss ist überraschend, er erfolgt in Form eines einfachen des im Pizzicato, also weder Dur noch Moll, was das Gefühl der Ungewissheit weiter verstärkt (siehe Notenbeispiel 21). Dümling meint, dieser Schluss dementiere „die so empathisch hervorgehobene Gewißheit und [mache] sie zur fernen Vision“³²⁵.

³²⁴ Dümling, *Ernste Gesänge*, S. 192.

³²⁵ Ebd., S. 192.

The musical score consists of two staves of music. The top staff includes parts for Bariton (bass clef), Ggn. 1 (treble clef), Ggn. 2 (treble clef), Br. (bass clef), Vcl. (bass clef), and Kb. (bass clef). The bottom staff includes parts for Ggn. 1, Ggn. 2, Br., Vcl., and Kb. The score is in 2/4 time, B-flat major. Dynamic markings include 'etwas vorwärts' at the beginning, 'ppp sub.' for Ggn. 1 and Ggn. 2, 'ppp sub.' for Br., Vcl., and Kb., and 'pizz.' for Ggn. 1, Ggn. 2, Br., Vcl., and Kb. in the second staff. Measure numbers 75 and 85 are indicated at the end of the score.

Notenbeispiel 21: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, Epilog, Takt 75–85.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Ersteinspielung von Otmar Suitner und der Staatskapelle Dresden die Unsicherheit über die Zukunft und über die Vergangenheit, die Eisler in diesen Schluss komponierte, anders als von ihm vorgeschrieben interpretiert und das Nachspiel in einem jubelnden Fortissimo spielt, „als ob das künftige Glück nicht nur kommen würde, sondern schon jetzt erreicht wäre.“³²⁶ Zu einem kulturellen Flaggschiff der DDR, das die Staatskapelle Dresden war, passt Suitners Lesart eindeutig besser.

³²⁶ Rienäcker, *Eislers Ernste Gesänge*, S. 109.

5. Conclusio

„Ich bin in meinem ganzen Leben immer für die Sache der Arbeiter eingetreten und werde das bis zum Ende meines Lebens tun“³²⁷, schrieb Eisler nach dem Aufstand in der DDR im Juni 1953. Das war zwar in einem Statement, das für die stark censierte Öffentlichkeit der DDR gedacht war, der Kern der Aussage ist dennoch glaubwürdig. Eislers Bemühungen für die Arbeiterklasse und als Antifaschist standen stets im Zentrum seines Lebens, sei es in Wien oder in Berlin vor der NS-Zeit, im Exil oder in der Nachkriegszeit. Die Erkenntnis, dass die Sowjetunion und die DDR statt der Verwirklichung seiner linken Idealen mörderische Diktaturen waren, muss für ihn umso schmerzhafter gewesen sein.

Wie in Kapitel 3.1 gezeigt, war Eislers Entscheidung, in die DDR zu ziehen, mehr durch seine ausweglose Lage erzwungen als eine freie Wahl. Schon während der NS-Zeit ging er lieber in die USA statt in die Sowjetunion, obwohl er vor dem Krieg mehrmals in Moskau war. Spätestens nach den Massendeportationen in den 1930-er Jahren, denen auch einige Bekannte Eislers zum Opfer fielen, wird Eisler ein ziemlich genaues Bild davon gehabt haben, dass der Stalinismus nur offiziell marxistisch, tatsächlich aber ein Terrorregime war. Nachdem er aus den USA ausgewiesen wurde und ihm in Paris und Rom keine Visa gewährt wurden und er sich in Wien trotz seiner zunehmend verzweifelten Bemühungen finanziell nicht erhalten konnte, ging er im Sommer 1949 dennoch ins stalinistische Ostberlin.

Öffentlich stand er trotz der Attacken gegen ihn im Zuge der Faustus-Debatte zeitlebens zur DDR. Zusammen mit Brecht und anderen linken Intellektuellen bemühte er sich sichtlich um den jungen Staat. Öffentliche Kritik am System, das er zumindest nach außen hin bis dahin immer verteidigt hatte, ließ er zum ersten Mal in den *Ernsten Gesängen* anklingen.

³²⁷ Hanns Eisler: „Text an die Nachrichtenagentur ADN vom 18. Juni 1953“, zitiert nach: Schebera, *Hanns Eisler*, S. 246.

„Man muß historisch denken. Dann wird es uns vielleicht nicht besser gehen, aber wir werden schärfer sehen“³²⁸, so Eisler zu Bunge. In den *Ernsten Gesängen* tat er genau das: Er dachte historisch, um schärfer zu sehen, und verarbeitete im Werk sein Leben anhand von einigen entscheidenden Momenten, die er durch Zitate und Jahreszahlen markierte, zu einem Kunstwerk. Dass genau das seine Intention war, wird durch die vielen Markierungen von Jahreszahlen in der Partitur deutlich, durch die Entstehungszeiten der Lieder, die musikalischen Zitate und seine sehr freien Bearbeitungen der Gedichte zu Liedtexten. Wenn er in *Traurigkeit* den Solisten über die „Jahresdaten meiner Traurigkeiten“ singen lässt, dann meint Eisler das offenbar konkret: In den *Ernsten Gesängen* verhandelt er seine eigenen Jahresdaten und somit sein eigenes Leben.

Trotzdem bleiben die *Ernsten Gesänge* ein Kunstwerk, das nie ganz eindeutig entzifferbar sein wird. Friederike Wißmann beschreibt das Werk als „die Gestaltwerdung der von [Eisler] selbst oft genug zitierten Dialektik.“³²⁹ Wie in Kapitel 3.4 und 3.5 gezeigt, war Eisler schon vor der Komposition der *Ernsten Gesänge* zwiegespalten, was sein Verhältnis zur DDR betrifft. Das spiegelt sich auch im Werk wider. Besonders im *Epilog*, der ganz offensichtlich zwischen Hoffnung und Resignation schwankt. Wie in Kapitel 4.8 gezeigt, kann hier auf der Mikroebene nachvollzogen werden, wie sein Hoffnungsmotiv immer wieder abrupt abgebrochen wird, sich wieder kurz durchsetzt, um am Ende abzusterben.

Von der Hoffnung, die der DDR-Wissenschaftler Fritz Henneberg dem Werk zugeschrieben hat (zitiert in der Einleitung), ist tatsächlich kaum etwas zu finden. Bezeichnend ist, dass Eisler sogar in *An die Hoffnung* trotz des Titels eigentlich Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit vertonte. In *Traurigkeit* hält der Titel, was er verspricht. Das Zitat aus seinem Lied *Und ich werde nicht mehr sehen* ist eine Entdeckung dieser Arbeit und zeigt, dass Eislers Traurigkeit konkret seiner deutschen Heimat galt.

³²⁸ Bunge, *Gespräche*, S. 216.

³²⁹ Wißmann, *Hanns Eisler*, S. 217.

Ein zentraler Moment in den *Ernsten Gesängen* und auch im Leben Eisler ist XX. *Parteitag*, hier traute sich Eisler zum ersten Mal überhaupt, kommunistische Verbrechen zu kritisieren: Indem er eine musikalische Brücke zu seiner Filmmusik des Schoa-Films *Nuit et Brouillard* schlug, stellte er die Verbrechen Stalins, denen auch persönliche Bekannte von ihm zum Opfer fielen, sogar in Verbindung mit denen Hitlers. Und der klagende Ausruf am Ende des Lieds „leben, ohne Angst zu haben“ ist offensichtlich eine Reaktion auf den Stalinterror, der bis in die DDR reichte.

Besonders berührend ist *Komm ins Offene, Freund!*. Bei den Zeilen „Denn nicht Mächtiges ist unser Singen / [...] Wir, so gut es gelang, haben das Unsre getan“³³⁰ drängt sich ein emphatisches Mitfühlen mit dem sterbenden Komponisten geradezu auf, der am Ende seines Lebens hier durch das lyrische Ich offensichtlich zugibt, dass er zwar alles getan hat, was ihm nur möglich war, am Ende aber zugeben muss, dass er gescheitert ist. Als Eisler mit Bunge über dieses Lied sprach, bezeichnete er sich als Schwalbe, die zu früh gekommen und erfroren ist. Gemeint hat er damit wohl, dass die Gesellschaft für die linken Ideale, für die er gelebt und gearbeitet hat, nicht bereit war.

Wichtig ist auch die Botschaft der Heimatlosigkeit, die Eisler in *Asyl* vermittelt. Die Zeile „Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl“ ist eine zentrale, die unterstreicht, dass Eisler sich in der DDR ebenso wenig zuhause fühlte, wie in den USA, die in diesem Lied durch ein Zitat aus einer seiner Hollywood-Filmmusiken auch mitschwebt. Und in *Verzweiflung* wird klar, dass die für Eisler verheerende Faustus-Debatte, im Zuge dessen die DDR-Obrigkeit Eislers Existenz im jungen Staat fast vernichtete, zu seinem Gefühl der Entwurzelung, die er in *Asyl* vertonte, beitrug.

Dadurch, dass Eisler die DDR nur indirekt durch die *Ernsten Gesänge* kritisierte, verstellte er der Obrigkeit nicht den Weg einer öffentlichen Ehrung in der DDR nach seinem Tod. Die Ehrungen nach seinem Tod waren groß: Kulturminister Alexander Abusch bezeichnete ihn nach seinem Tod als „Genius“ und als „den bedeutendsten Komponisten der jüngsten Epoche in der Geschichte Deutschlands“³³¹, die Musikhochschule in Berlin wurde nach ihm benannt und die Pflege seines Werkes

³³⁰ Eisler, *Ernste Gesänge*, S. 22.

³³¹ Manfred Grabs: *Hanns Eisler. Werk und Edition, eine Dokumentation*, Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1978, S. 3.

wurde ein Jahr später vom Ministerrat der DDR „zu einer nationalen Aufgabe der Deutschen Demokratischen Republik“³³² gemacht. Dass er in Wien immer noch nicht mit einer Straße geehrt und nur selten gespielt wird, obwohl er ein Wiener war, mag sehr wohl damit zu tun haben, dass er die DDR nie öffentlich kritisierte, sie vielmehr sogar verteidigte, und sich damit aus westlicher Sicht zu eng mit diesem mörderischen Regime verband. Die Analyse seiner *Ernsten Gesänge* zeigt, dass er dem Stalinismus und auch der DDR sehr wohl kritisch gegenüberstand. Eisler hätte es seinen Anhängern in der Nachwelt viel leichter gemacht, wenn er diese Kritik nicht nur durch ein Kunstwerk, sondern auch schriftlich oder zumindest mündlich geäußert hätte.

³³² Grabs, *Hanns Eisler*, S. 3.

6. Quellen- und Notenbeispielverzeichnis

6.1 Primärquellen

Adorno, Theodor / Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, Hamburg: Europa 1996.

Bullock, Philip Ross: Oxford International Song Festival, None But the Lonely Heart,
<https://oxfordsong.org/song/nyet-tolko-tot-kto-znal-none-but-the-lonely-heart>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

Bunge, Hans: *Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge*, München: Bogner & Bernhard 1976.

Datenbanksuche im Onlinearchiv der Wiener Konzerthausgesellschaft,
<https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>, Zugriff: 16. 05. 2025.

Datenbanksuche im Onlinearchiv der Wiener Konzerthausgesellschaft nach: Hanns Eisler Ernste Gesänge, <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>, Zugriff: 16. 05. 2025.

Eisler-Fischer, Louise: *Es war nicht immer Liebe. Texte und Briefe*, Wien: Sonderzahl 2006.

Eisler, Hanns: „Brief an das Ministerium für Finanzen, 10. Juni 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 189.

Eisler, Hanns: „Brief an das Zentralkomitee der DDR, 30. Oktober 1953“, zitiert nach: Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz u.a.: Schott 1998, S. 249.

Eisler, Hanns: „Brief an die Kulturbund-Ortsgruppe Kleinmachnow Berlin vom 23. Juni 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 197.

Eisler, Hanns: „Brief an Franz Spielhagen, Staatliches Rundfunkkomitee vom 5. Juli 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 207.

Eisler, Hanns: „Brief an Georg Knepler, Deutsche Hochschule für Musik, vom 13. Juli 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 211.

Eisler, Hanns: „Brief an Louise Eisler vom 26. Juni 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 199.

Eisler, Hanns: „Brief an Walter Janka, Aufbau-Verlag, vom 14. Juli 1953“, in: Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020, S. 212.

Eisler, Hanns: „Brief an Charlotte Eisler, 10. März 1949“, in: Köster, Maren; Schebera, Jürgen (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1944–1951*, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2013, S. 130.

Eisler, Hanns: „Das größte Ereignis meines Lebens, 1952“, in: Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 261–262.

Eisler, Hanns: „Notizen zu Dr. Faustus, 1951“, in: Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 128–136.

Eisler, Hanns: „Tagebuchaufzeichnung, 1953“, in: Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 265–270.

Eisler, Hanns: „Tagebucheintrag, Herbst 1953“, zitiert nach: Mayer, Günter: „Hat Hanns Eisler nach der ‚Faustus‘-Debatte resigniert?“, in: Goertz, Harald: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 84.

Eisler, Hanns: „Und ich werde nicht mehr sehen“, in: Eisler, Hanns: *Lieder und Kantaten. Band 2*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1957, S. 176–177.

Eisler, Hanns: „Und ich werde nicht mehr sehen“, in: Eisler, Hanns: *Lieder und Kantaten*, Bd.2, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel: 1957, S. 176-177.

Eisler, Hanns: „Warum ziehe ich den Sozialismus vor?, 1952“, in: Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982, S. 245–246.

Eisler, Hanns: *Ernste Gesänge. Für Bariton und Streichorchester nach Texten von Hölderlin, Bertold Viertel, Leopardi, Helmut Richter und Stephan Hermlin*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978.

Eisler, Hanns: *Johann Faustus. Fassung letzter Hand*, Berlin: Henschel 1983.

Eisler, Hanns: Text an die Nachrichtenagentur ADN vom 18. Juni 1953, zitiert nach: Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz u.a.: Schott 1998, S. 246.

Goerne, Matthias (Ensemble Resonanz): *Hanns Eisler. Ernste Gesänge. Lieder with Piano*, CD, Arles: Harmonia Mundi, HMC902134, 2013.

Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Herrmann, Dieter B.: „Ich bin mit jedem Lob einverstanden“. *Hanns Eisler im Gespräch 1960 – 1962*, Leipzig u.a.: Salier 2009.

Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Band 1. Herausgegeben von Jochen Schmidt*, Frankfurt am Main u.a.: Suhrkamp 1992.

Köster, Maren (Hrsg.) / Schebera, Jürgen (Hrsg.) / Wißmann, Friederike (Hrsg.): *Louise Eisler-Fischer. Es war nicht immer Liebe. Texte und Briefe*. Herausgegeben von Maren Köster, Jürgen Schebera und Friederike Wißmann, Wien: Sonderzahl 2006.

Köster, Maren (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1952–1956*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2020.

Köster, Maren; Schebera, Jürgen (Hrsg.): *Hanns Eisler. Briefe 1944–1951*, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2013.

Leopardi, Giacomo: *Gedichte*, Übersetzt von Robert Hammerling, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts [1886].

Leopardi, Giacomo: *Nerina*, Übersetzt von Paul Heyse, Berlin: Wilhelm Hertz 1878.

Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler. Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982.

Odets, Clifford (Regisseur): *None But the Lonely Heart* (1944), DVD, 2024.

Richter, Helmut: „Erwartung. Eine Frau zum XXII. Parteitag“, in: *Neue deutsche Literatur* 10/6 (1962), S. 112.

Viertel, Berthold: *Der Lebenslauf. Gedichte*, Berlin: Aufbau 1947.

6.2 Sekundärquellen

„None But the Lonely Heart“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0037135/>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

Ahrend, Thomas: Art „Hanns Eisler“ (2001, online veröffentlicht 2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14735>, Zugriff: 16. 05. 2025.

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

Blake, David (Hrsg.): *Hanns Eisler. A Miscellany*, Luxembourg: Harwood Academic Publishers 1995.

Bohlman, Andrea F.; Bohlman, Philip V.: *Hanns Eisler. „In der Musik ist es anders“*, Berlin: Henrich & Henrich 2012.

Bucek, Tina: *Frei aber bedeutungslos? Das Dilemma der Kunst im 21. Jahrhundert. Eine ästhetische Spurensuche mit Hanns Eisler*, Essen: Die Blaue Eule 2012.

Bunge, Hans: *Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“*. Eine Dokumentation, Berlin: BasisDruck 1991.

Deborah Vietor-Engländer: *Faust in der DDR*, Wien u.a.: Peter Lang 1986.

Deeg, Peter: „Du weisst ja, dass es mich nach Wien zieht, aber ich kann es nicht ändern.‘ Das Jahr 1950 in der Korrespondenz von Hilde Glück mit Hanns und Louise Eisler – zusammengestellt und kommentiert von Peter Deeg“, in: Krones, Hartmut: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012, S. 365–452.

Dümling, Albrecht (Hrsg.): *Hanns Eisler*, Frankfurt am Main u.a.: Stroemfeld 2010.

Dümling, Albrecht: „Für ein Leben ohne Angst. ,XX. Parteitag‘ aus den ,Ernsten Gesängen‘ von Hanns Eisler“, in: Goertz, Harald: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 9–25.

Dümling, Albrecht: „Hanns Eisler. Ernste Gesänge“, in: Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945 – 1975, Laaber: Laaber 2005, S. 189–193.

Dümling, Albrecht: „Musikalischer Kontrapunkt zur filmischen Darstellung des Schreckens. Hanns Eislers Musik zu ,Nuit et Brouillard‘ von Alain Resnais“, in: Köppen, Manuel (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin: Schmidt 1993, S. 113–123.

Eckart Kröplin: *Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen*, Leipzig: Henschel 2020.

Finscher, Ludwig: Art „Zyklus“ (1998, online veröffentlicht 2016), in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28635>, Zugriff: 16. 05. 2025.

Frackman, Kyle (Hrsg.): *Classical music in the German Democratic Republic. Production and reception*, Rochester: Camden House 2015.

Gerhard Müller: „Eisler und die Faustus-Debatte“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997.

Gerhard Müller: „Eisler und die Faustus-Debatte“, in: Günter Mayer (Hrsg.): *Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997.

Gert Mattenkott: „Brecht und Eisler in Wien und Berlin. Die Arbeit am Faustus“, in: John Warren, Zitzlsperger (Hrsg.): *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933*. Wien u.a.: Peter Lang 2005.

Glanz, Christian: „Hymnentyp und Hoffnungsmelos. Gedanken und Vermutungen beim Hören einiger Kompositionen Hanns Eislers“, in: Boisits, Barbara (Hrsg.): *Anklänge 2009. Sapienti numquam sat. Rudolf Flotzinger zum 70. Geburtstag*, Wien: Mille Tre 2009, S. 61–76.

Glanz, Christian: *Hanns Eisler. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2008.

Goertz, Harald: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000.

Grabs, Manfred (Hrsg.): *Wer war Hanns Eisler. Auffassungen aus sechs Jahrzehnten ausgewählt und eingeleitet von Manfred Grabs*, Westberlin: das europäische buch 1983.

Grabs, Manfred: *Hanns Eisler. Werk und Edition, eine Dokumentation*, Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1978.

Haas, Michael; Krohn, Wiebke (Hrsg.): *Hanns Eisler. Mensch und Masse*, Wien: Jüdisches Museum 2009.

Hansen, Matthias: „Hanns Eisler. Spuren zu einem Porträt“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58 (1998), S. 20–26.

Heister, Hanns-Werner (Hrsg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945 – 1975*, Laaber: Laaber 2005.

Henneberg, Fritz: *Hanns Eisler*, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1987.

Hildermeier, Manfred: *Die Sowjetunion 1917-1991*, Berlin u.a.: De Gruyter 2016.

Kerrigan, Ron: „So Well Remembered“, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0039842/>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

Knepler, Georg: „Es ist schwierig, Eislers Lebenswerk zu kennen“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58 (1998), S. 14–19.

Kohlhase, Thomas: *Systematisches Werkverzeichnis der Werke Pëtr Il'ič Čajkovskij*, Mainz u.a.: Schott 2016.

Kornes, Hartmut: „Musikalische Semantik in ‚finsternen Zeiten‘. Altes und Neues in Hanns Eislers Liedschaffen“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 58 (1998), S. 33–41.

Köster, Maren (Hrsg.) *Hanns Eisler. 'S müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim: Wolke 1998.

Köster, Maren: „Tui und Teufel. Zu Eislers ‚Johann Faustus‘“, in: Köster, Maren (Hrsg.) *Hanns Eisler. 'S müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim: Wolke 1998, S. 36–53.

Krause, Christian: Art. „Richter, Helmut“ (2010), in: *Wer war wer in der DDR?*, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/helmut-richter>, letzter Zugriff: 16. 05. 2025.

Krones, Hartmut: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012.

Mattenkrott, Gert: „Brecht und Eisler in Wien und Berlin. Die Arbeit am Faustus“, in: John Warren, Zitzsperger (Hrsg.): *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933*. Wien u.a.: Peter Lang 2005.

Maue, Karl Otto: *Hanns Eislers ‚Johann Faustus‘ und das Problem des Erbes, Interpretation des Librettos und seiner zeitgenössischen Diskussion in der DDR*, Lauterburg: Kümmerle 1981.

Mayer, Günter (Hrsg.): *Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997.

Mayer, Günter: „Adorno und Eisler“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 20 (1978), S. 169–186.

Mayer, Günter: „Hat Hanns Eisler nach der ‚Faustus‘-Debatte resigniert?“, in: Goertz, Harald: *Hanns Eisler-Symposion. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2000, S. 77–95.

Pistiak, Arnold: *Hanns Eislers musikalisches und poetisches Schaffen*, Berlin: Bodoni 2013.

Rego Diaz, Victor (Hrsg.) / Uladag, Kamil (Hrsg.) / Willing, Gunter (Hrsg.): *Brecht, Eisler, Marcuse 100. Fragen kritischer Theorie heute*, Berlin u.a.: Argument 1999.

Rienäcker, Gerd: „Künftigen Glückes gewiß, gewiß, gewiß“. Fünf Sätze über Eislers „Ernste Gesänge“, in: Krones, Hartmut: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012, S. 109–116.

Schartner, Irmgard: *Hanns Eisler, Johann Faustus. Das Werk und seine Aufführungsgeschichte*, Wien u.a.: Peter Lang 1998.

Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz u.a.: Schott 1998.

Schweinhardt, Peter: *Fluchtpunkt Wien. Hanns Eislers Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil*, Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel 2006.

Shintani, Joyce: *Hanns Eisler. Werkverzeichnis*, Wien u.a.: Universal-Edition 1998.

Sprigge, Martha: „Hanns Eisler’s Funeral and Cultures of Commemoration in the GDR“, in: Frackman, Kyle (Hrsg.): *Classical music in the German Democratic Republic. Production and reception*, Rochester: Camden House 2015, S. 157–182.

Tadday, Ulrich (Hrsg.): *Hanns Eisler. Angewandte Musik*, München: Edition Text und Kritik 2012.

Völker, Klaus: „Plädoyer für die Oper ‚Johann Faustus‘, deren Musik noch zu komponieren ist“, in: Köster, Maren (Hrsg.) *Hanns Eisler. 'S müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim: Wolke 1998, S. 54–64.

Weber, Horst: „I am not a hero, I am a composer“. *Hanns Eisler in Hollywood*, Hildesheim u.a.: Olms 2012.

Weber, Thomas: „Erinnern als filmischer Diskurs. Die frühen Filme von Alain Resnais“, in: Liptay, Fabienne (Hrsg.) / Schweinitz, Jörg (Hrsg.) / Rudolph, Sophie (Hrsg.) Köhler, Kristina (Hrsg.): *Alain Resnais*, München: Richard Boorberg 2021, S. 33–48.

Wißmann, Friederike: „Er war der Bach, ich das Haupt der Florentiner Camerata.“ Hanns Eisler über seinen Johann Faustus in memoriam Arnold Schönberg.“, in: Krones, Hartmut: *Hanns Eisler - Ein Komponist ohne Heimat?* Wien: Böhlau 2012, S. 83–96.

Wißmann, Friederike: *Hanns Eisler. Komponist. Weltbürger. Revolutionär*, München: Bertelsmann 2012.

Zur Weihen, Daniel: *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961*, Köln u.a.: Böhlau 1999.

6.3 Notenbeispielverzeichnis

Hanns Eisler

Largo (ca. 52)

Solo-Streichquartett

Geigen 1

Geigen 2

Bratsche

Violoncello

Gn. 1

Gn. 2

Br.

Vcl.

Notenbeispiel 1: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Vorspiel und Spruch, Takt 1–11.

Andante (ca. 68)

Bariton

Vie-le ver-such-ten umsonst, das Freudig-ste freu-dig zu sa-gen, hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.

1 Ggn. Tutti
2 Ggn. Tutti
Br. Tutti
Vcl. Tutti
Kb. Tutti

attacca Nr. 1

dvfm 1089

Notenbeispiel 2: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Vorspiel und Spruch, Takt 12–14.

Bariton

seg - nest du ei - ne Freu - de mir, wie einst, und irrst, und irrst. Be -

Br.

Vcl.

rit. - - *ppp**)

(♩ = ca. 66-69)

non legato

Bariton

glückt, wer am si - che-ren Herd in rühm-li-cher Hei - mat lebt. Be - glückt, wer am si - che-ren Herd in rühm-li-cher

Br.

Vcl.

noch leiser

*) Gesang äußerst leise, mit größter Diskretion wie eine Litanei

Notenbeispiel 3: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Asyl, Takt 26–33.

10

überleitend (♩ = ca. 69)

Bariton

blei - ben - de Stät - te sei, sei du, Ge - sang, mein

Br.

pizz. arco

Vel.

Kb.

Bariton

freund - lich A - - syl. Sei du, Ge - sang, mein freund - lich A -

Br.

Vel.

Kb.

Notenbeispiel 4: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, Asyl, Takt 44–52.

Mexico City - Berlin 1939-1961

Notenbeispiel 5: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, Asyl, Takt 45–49.

13

Notenbeispiel 6: Eisler, Hanns, Ernstes Gesänge für Bariton und Streichorchester, Traurigkeit, Takt 22–28.

68. Und ich werde nicht mehr sehen

⟨ Bertolt Brecht ⟩

Mäßige ♩

1941

Und ich wer_de nicht mehr se_hen das Land, aus dem ich ge_kom_men bin, nicht die bay_ri.schen

Notenbeispiel 7: Eisler, Hanns, *Und ich werde nicht mehr sehen* (1941), Takt 1–5.

Bariton

Ggn. 1

Ggn. 2

Br.

Vcl.

Kb.

pizz.

ff

div. arco

fff

div. arco

abreissen! (alle)

Notenbeispiel 8: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, Verzweiflung, Takt 13–18.

1943

Etwas hastig
pp non legato

Bariton

O Hoff-nung! Hol - de! Gü - tig - ge-schäf - ti - ge! Die du das Haus der Trau-ern-den nicht verschmähst

Geigen 1

2

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

Bariton und ger-ne die-nend zwischen den Sterblichen wal-test: Wo bist du? Wo

Ggn. 1 2 pizz. 3 3

Br. pizz. 3 3

Vcl. pizz. > 3 pizz. > 3

Kb. ff 3 ff 3

Notenbeispiel 9: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung, Takt 1–8.*

Bariton
bist du?
We - nig lebt' ich; doch at - met kalt mein A-bend schon. Und

Ggn.
1
2
div. arco
Br.
Vcl.
Kb.

Notenbeispiel 10: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung*, Takt 9–13.

Bariton
accel.
Herz.
Ggn.
1
2
Br.
Vcl.
Kb.

Notenbeispiel 11: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, An die Hoffnung*, Takt 19–22.

Andante

leise, ohne Sentimentalität

Bariton

Geigen 1

Geigen 2

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

Notenbeispiel 12: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, XX. Parteitag, Takt 1–4.

Bariton

Ggn. 1

Ggn. 2

Br.

Vcl.

Kb.

Bariton

Ggn. 1

Ggn. 2

Br.

Vcl.

Kb.

12. Juni 1962

Notenbeispiel 13: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester*, XX. Parteitag, Takt 13–19.

Bariton scheint, als sei es in der blei-er-nen Zeit. Denn nicht — Mächt-i-ges ist un-ser Sin-gen,

Ggn. 1 sempre *pp* *seco*

Ggn. 2 *pp*

Br. *pp*

Vcl.

Kb. *arco*

Notenbeispiel 14: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund!* Takt 13–19.

Bariton a-ber zum Le-ben ge - hört es. Kom-men doch auch der Schwal-ben im-mer ei - ni-ge doch, e - he -

Ggn. 1 *pp sub.*

Ggn. 2 *pp sub.*

Br. *pp sub.*

Vcl. *pp sub.*

Kb. *pp sub.*

Notenbeispiel 15: Eisler, Hanns, *Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund!* Takt 22–28.

Bariton Wir, so gut es ge - lang, ha-ben das Uns - re ge - tan.

I. Ggn. ohne Ausdruck, leer

Ggn. 1 div. *pp*

Ggn. 2 *pizz.* *pp* *mf*

Br. *pp*

Vcl. *pp*

Kb. *pp*

Notenbeispiel 16: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Komm ins Offene, Freund! Takt 36–41.

Notenbeispiel 17: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 1–5.

etwas fließender
leise *p*

Bariton Ihm _____ auch kün-digt sich _____ an hel - le - rer Zei - ten Bild _____, und was

Ggn. 1 *p*

Ggn. 2 *p*

Br. *p*

Vcl. *p*

Kb. *p*

Notenbeispiel 18: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 25–30.

vorwärts gehn

Bariton

Ggn. 1
Ggn. 2
Br.
Vcl.
Kb.

etwas belebter, kräftig

Bariton

Ggn. 1
Ggn. 2
Br.
Vcl.
Kb.

Neu - es wächst a - ber fort, so wie die Zeit es will. Die ist des Dar-bens müd. Ihn

Notenbeispiel 19: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 41–51.

nicht schleppen

Bariton

Ggn. 1
Ggn. 2
Br.
Vcl.
Kb.

künf - ti - gen Glück - kes ge - wiß —, ge - wiß —, ge - wiß —.

Notenbeispiel 20: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 58–62.

etwas vorwärts

Bariton

1 Ggn.

2

Br.

Vcl.

Kb.

etwas vorwärts

ppp sub.

ppp sub.

ppp sub.

ppp sub.

ppp sub.

Bariton

1 Ggn.

2

Br.

Vcl.

Kb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

75

Notenbeispiel 21: Eisler, Hanns, Ernste Gesänge für Bariton und Streichorchester, Epilog, Takt 75–85.