

Trommeltänze der Südtürkei, auf türkische Volkslieder und Volksmusik, Musik am Schwarzen Meer wie aber auch auf Epengesänge und türkische Kunstmusik. Zwei große Liedersammlungen entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Frau als Ergebnis seiner Feldforschungsreisen. Eine Zusammenfassung seiner Erkenntnisse findet sich in Reinhard's Büchern *Türkische Musik* (1962) und *Turquie. Les Traditions Musicales* (1969). Neben zahlreichen Einzelstudien zu verschiedensten Regionen und Aspekten der Musikethnologie umfaßten seine Arbeitsgebiete – um nur einige zu nennen – Musik des mexikanischen Fliegenspiels (1954), Musik der Lolo (1955/56), Joiken (1956), Musik der Borana (1963) und der Waika (1974), Fragen der Systematik der Musikinstrumente (1960), des Wandels von mündlicher und schriftlicher Tradition (1966) und der Systematik von Tonsystemen und Gebrauchsleitern (1975). Daneben war Reinhard auch Begründer und Herausgeber der *Beiträge zur Ethnomusikologie*, mit denen er es verstand, eine wichtige wissenschaftliche Reihe für Grundfragen der Vergleichenden Musikwissenschaft wie für einzelne regionale Monographien zur außereuropäischen Musik aufzubauen. Seine fruchtbare Arbeit in Lehre und Forschung zeigte sich nicht zuletzt auch anhand der 24 Dissertationen, die unter seiner fachkundigen und liebenswerten Betreuung entstanden und erfolgreich zum Abschluß gebracht wurden.

Mit dem Tode Reinhard's – der immer auch in aller Stille als Komponist tätig war – entstand für die Musikethnologie Deutschlands eine schmerzliche Lücke. Seine unermüdliche Aufbauarbeit und sein persönlicher Einsatz für die Musikethnologie während der letzten dreißig Jahre im Interesse an der Vielfalt der Musikkulturen wird Beispiel bleiben, und es ist gewiß, daß diesem Beispiel viele unter seinen Schülern folgen werden und in seinem Sinne weiterwirken.

Angewandte Instrumentalmusik Hanns Eislers Kleine Sinfonie op. 29 von Bernd Sponheuer, Kiel

I

Hanns Eislers *Kleine Sinfonie* op. 29, entstanden 1931–34¹, uraufgeführt am 12. April 1935 unter Ernest Ansermet im Londoner Rundfunk, ist, so schreibt Otmar Suitner 1974, „das Ergebnis Schönberg'scher Schule, aber durch den Abwurf allen Ballastes, der sich beim Lehrer noch einfindet (ich meine das ‚Tristanpaket‘), ist eine

¹ 1932 bereits zum größten Teil fertiggestellt.

Klarheit entstanden, die mit Eisler gleichzeitig auch Anton Webern erzielte, der heute als eigentlicher ‚Vater‘ der ‚zeitgenössischen Musik‘ gilt. Nun – Eisler ist sein ‚Bruder‘. So wird erst eine spätere Zeit feststellen können, daß dieses Werk, die Kleine Sinfonie, eine ganz große ist, allerdings in einer Nußschale verpackt“².

Das sind provozierende Worte. Aber sie stimmen zusammen mit dem Grundgestus dieser Kleinen Sinfonie, die in der Tat etwas Provokantes, besser noch: Irritierendes an sich hat, nicht unähnlich den sechs Jahre zuvor (1925/26) entstandenen *Zeitungsausschnitten für Gesang und Klavier* op. 11. Handelt es sich dort um Eislers „Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik“³, um einen Angriff auf das „Recht lyrischer Bekundung als solcher“, der „seine Gewalt aus der Politik, nicht aus der ästhetischen Reflexion“ nimmt⁴, so hier, bei der Kleinen Sinfonie, um eine auskomponierte Kritik an der auftrumpfenden, großgebärdigen und – wie diffus auch immer – „weltanschaulich“ belasteten Ambitioniertheit der großen Symphonie. „In Symphonien zum Beispiel gibt es eine Art geschwollene ‚Weltanschauung‘ – und ich sage ‚Weltanschauung‘ in Anführungszeichen, das heißt eben dieses ‚durch Nacht zum Licht‘ –, wobei uns das überhaupt nichts mehr bedeutet. Bei Beethoven hat das einen Sinn gehabt – bei uns ist das billig wie Brombeeren“⁵. Auch die Kritik an der Gattung Symphonie – sie richtet sich natürlich, ebenso wie im Fall der *Zeitungsausschnitte*, nicht gegen die tradierten Werke selber, sondern gegen ihr ideologisches Funktionieren im Musikleben des 20. Jahrhunderts – schöpft ihre Legitimation aus dem Nachdenken über die „gesellschaftliche Lage der Musik“⁶ und insbesondere die der Gattung Symphonie, der exemplarischen Form großer bürgerlicher Musik von Haydn bis Mahler. Zwei Motive vor allem leiten Eislers Kritik, ein ideologiekritisches und ein soziales; beide hängen miteinander zusammen.

Das erste, ideologiekritische Moment gehört in den allgemeinen Zusammenhang des kompositorischen und ästhetischen Reflexionsstandes der zwanziger Jahre, freilich in unterschiedlichster Akzentuierung⁷. Gemeint ist die fast allen kompositori-

² O. Suitner, *Eislers Kleine Sinfonie*, in: *Hanns Eisler heute. Berichte – Probleme – Beobachtungen*, Berlin 1974 (= Arbeitsheft 19 der Akademie der Künste der DDR. Im folgenden zitiert als: *Arbeitsheft*), S. 109.

³ N. Notowicz, *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, ed. J. Elsner, Berlin 1971, S. 51.

⁴ Th. Wiesengrund-Adorno, *Hanns Eisler: Zeitungsausschnitte*, Anbruch XI (1929), S. 219–221, hier: S. 219.

⁵ H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1972, S. 50.

⁶ Vgl. Adornos so betitelten Aufsatz in *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 (1932), S. 103–124 und S. 356–378. – Zu der darin enthaltenen Eisler-Kritik Adornos vgl. K. Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler*, München–Salzburg 1975 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 11), Anm. 81, S. 263–268.

⁷ Zur Musik der 20er Jahre unter diesem Gesichtspunkt vgl.: *Angewandte Musik 20er Jahre. Exemplarische Versuche gesellschaftsbezogener musikalischer Arbeit für Theater, Film, Radio, Massenveranstaltung* (Redaktion: D. Stern), Berlin 1977 (= *Argument-Sonderband 24*; im folgenden zitiert als AS 24); daraus vor allem D. Stern, *Komponisten gehen zum Film. Zum Problem angewandter Musik in den 20er Jahren*, S. 10–58.

schen Strömungen dieser Jahre geläufige Wendung gegen die, wie man vereinfachend und abkürzend sagen könnte, Ästhetik des 19. Jahrhunderts⁸ mit ihren zentralen Kategorien der Autonomie der Musik, des geschlossenen Kunstwerks, des Genies und der Originalität, der Trennung von Kunst und Leben, der Entgegensetzung von Kunst- und Unterhaltungsmusik⁹ – um die vielleicht wichtigsten hier kurz anzuführen. In besonderem Maße erscheint die Symphonie als Inkarnationsobjekt dieser ästhetischen Vorstellungen; auf sie vor allem bezieht sich der Ausdruck „absolute Musik“, jene Hypostasierung der Redeweise von der „Autonomie“ der Musik bis hinein in quasi-religiöse, metaphysische Bereiche. Gerade dagegen, gegen eine solche ersatzreligiöse Indienstnahme der Musik – eine Funktionalisierung zweiten Grades, die eben den Vorkämpfern der „absoluten“ Musik, und das heißt zugleich den Verächtern jeder Funktionalisierung der Kunst, überhaupt nicht ins Bewußtsein drang – rebellieren die Komponisten der zwanziger Jahre, unter Rückgriff auf die grundlegenden „Vorarbeiten“ insbesondere Erik Saties¹⁰, Claude Debussys¹¹, Charles Ives' und, noch innerhalb der Grenzen des traditionellen symphonischen Idioms, Gustav Mahlers¹². Allergisch gegen die hochfahrende und hohl gewordene, rasselnde Pathetik einer Musik, die da glaubte, „durch einen Quartsextakkord die Welt erlösen“ zu können¹³, sensibel geworden für den fundamentalen Doppelcharakter des „bürgerlichen Konzertwesens als Institutionalisierung des Autonomiegedankens und zugleich . . . als Konsequenz aus dem Warencharakter der Musik“¹⁴, sahen sich die Komponisten der Nachkriegszeit¹⁵ nicht mehr imstande, den mittlerweile hybrid gewordenen Autonomieanspruch der großen Symphonie mit ihrer künstlerischen

⁸ Eine eigentümliche Stellung nehmen in dieser Hinsicht die Wiener Schule und ihre theoretischen Exponenten ein. Darauf kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Ganz offensichtlich aber hat gerade bei den Wienern – trotz Adornos gegenteiliger, aber gleichwohl charakteristisch ambivalenter Thesen vor allem in der *Philosophie der Neuen Musik* – die für die Ästhetik des 19. Jahrhunderts zentrale Kategorie des integralen Kunstwerks fraglos Verbindlichkeit behalten. Bezeichnend ist hier das Werk Anton Weberns. Vgl. dazu W. M. Stroh, *Anton Webern. Historische Legitimation als kompositorisches Problem*, Göttingen 1973.

⁹ Vgl. Carl Dahlhaus' Vorschlag für ein „kategoriales Gerüst“ der mitteleuropäischen Musikkultur im 19. Jahrhundert (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 227–235).

¹⁰ Vgl. G. Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg 1974; dazu die Rezension von D. Stern in AS 24, S. 177–180.

¹¹ „Mir scheint, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde“ (1901) (C. Debussy, *Monsieur Croche*, Stuttgart 1974, S. 25).

¹² Vgl. dazu vom Verf. *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.

¹³ H. Eisler, *Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär* (1924), in: H. Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig 1973 (= H. Eisler, *Gesammelte Werke*, Bd. III/I), S. 15.

¹⁴ Dahlhaus, *Grundlagen*, S. 234f. – Erik Satie läßt auf der Rückseite seiner *Mémoires d'un amnésique* folgende Annonce abdrucken: „Wir zeigen unserer Kundschaft an, daß wir gerade eine große Auswahl Sinfonien eingekauft haben. Diese werden, nachdem sie in unseren Werkstätten überarbeitet und korrigiert worden sind, den Wünschen unserer verehrten Clientel zur Verfügung gestellt“ (zitiert nach Stern, AS 24, S. 179).

¹⁵ Vgl. Eislers Bemerkungen zu den *Zeitungsausschnitten* als Folge des Ersten Weltkriegs (Notowicz, *Gespräche*, S. 52f.) sowie Adornos Rezension im Anbruch XI (1929), S. 219–221.

Moral, ihrem Streben nach ästhetischer und (zumindest bei einigen auch) gesellschaftlicher Wahrheit in Einklang zu bringen.

Ernst Bloch und Hanns Eisler schrieben rückblickend 1937:

„Die Avantgarde nach dem großen Krieg eine ganz andere gesellschaftliche Atmosphäre vor als die einigermaßen ruhige des Vorkriegs, an der Männer wie Arnold Schönberg, Karl Kraus, Kandinsky, Marc, Picasso instinktiv den Charakter und die Zustände der kapitalistischen Welt als schreckerregend empfunden haben (. . .). Sehr viel anders, anpassender, hat die Avantgarde nach dem Krieg sich mit der kapitalistischen Umwelt auseinandergesetzt. Statt der hitzigen, fettmachenden Kost der Romantiker (zu denen *cum grano salis* auch die Vorkriegsavantgarde gehört) kamen die eisgekühlten Drinks, die schlankmachenden Gemüseplatten der neuen Sachlichkeit, die den hygienischen Lebensverhältnissen der Oberen Zehntausend entsprachen. Statt des Ringens um eine Weltanschauung kam der Pragmatismus der modernen Industrie, frei von Mystik, von großen Gefühlen, darum herum ein Ensemble neugeschnittener Dinge, Sitten und Gebräuche. Ich erinnere an Bauhaus, Stahlmöbel, Gummibaum, Kakteen, Morgentraining, motorisch laufende Musik, Liquidierung des literarischen Pathos“¹⁶.

In den zitierten Worten kündigt sich schon jenes zweite, das soziale Moment an, mit dem Eisler die Legitimität der Gattung Symphonie für seine historische Situation in Zweifel zieht. Er schreibt:

„Während die leichte Musik eine Verbindung zwischen Alltag und Leben bringt, z. B. spiegeln moderne Schlager der Operettenindustrie wider die erotischen Chancen einer Warenhausangestellten oder das tragische Schicksal eines Eintänzers, der bessere Tage gesehen hat, bietet die klassische Musik diese Verbindung von Musik und Alltag nicht mehr (. . .) z. B. (ist) ein westeuropäischer Prolet oder ein Warenhausangestellter nach der Arbeit, die seine Lebensenergie durch Rationalisierung der Arbeitsmethoden in ungeheurem Maße verbraucht, nicht mehr fähig, einen Zusammenhang herzustellen zwischen seiner Existenz, seinen Bedürfnissen und einer Symphonie von Beethoven oder einem Streichquartett von Mozart“¹⁷.

Beide Argumentationsstränge, der ideologiekritische und der soziale, müssen im Auge behalten werden, wenn man Eislers *Kleine Sinfonie* angemessen begreifen will. Er selbst charakterisierte sie in doppelter Weise: als „eine Art Parodie auf eine Sinfonie, ungefähr geschrieben unter dem Leitgedanken: die Sinfonie ist tot“¹⁸ und als „Protest gegen aufgeblasenes, schwülstiges, neoklassizistisches Musizieren“¹⁹. In der musikalischen Charakteristik kehren die erwähnten beiden kritischen Momente wieder. Das erste, ideologiekritische, scheint einigermaßen deutlich, wenn man den mißverständlichen Begriff „Parodie“ richtig versteht, nämlich im ursprünglichen (griechischen) Sinne als „Gegen-Gesang“ bzw. in diesem Falle ‚Gegen-‘ oder „Anti-Symphonie“²⁰. Das zweite, soziale, ist schwieriger zu fassen. Die zentrale Frage lautet

¹⁶ H. Eisler und E. Bloch, *Avantgarde-Kunst und Volksfront* (1937) (*Schriften*, S.401).

¹⁷ Eisler, *Die Aufgaben der Musikkonferenz der MRTÖ* (1932) (*Schriften*, S.177f.).

¹⁸ Zitiert nach dem von Günter Mayer verfaßten Schallplattentext zu NOVA 885043 (Eisler, *Kleine Sinfonie*, Suiten Nr. 2–4).

¹⁹ Eisler im Programmheft für das Sinfoniekonzert der Komischen Oper Berlin am 29.1.1960.

²⁰ A. Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S.115. – Vgl. W. Siegmund-Schultze, *Gedanken zu Zitat und Parodie bei Hanns Eisler*, in: *Arbeitsheft*, S.129–132. – Vgl. ferner Eislers Äußerungen über die „völlig ernst und völlig unironisch“ gemeinten *Zeitungsausschnitte* op.11, die sich, mutatis mutandis, auch auf die *Kleine Sinfonie* beziehen lassen (Notowicz, *Gespräche*, S.50f.).

hier: aus welchem Grunde schreibt Eisler, der – wie eben die meisten Komponisten der 20er Jahre – die Symphonie für eine geschichtlich-gesellschaftlich irreversibel vergangene Gattung hält²¹, überhaupt noch symphonische Musik, diese gar verstanden als „*beispielhafte plebejische Konzertmusik*“²²? Um die Frage richtig zu beantworten, muß man sich klar machen, für wen diese Musik geschrieben worden ist: nämlich für Arbeiterorchester und für ein Arbeiterpublikum. „*Als nichtsinfonische Orchestermusik möchte sie den Zuhörern die lähmende Ehrfurcht vor dem ‚bürgerlichen Erbe‘ nehmen; als nichtvokale Kampfmusik trägt sie den revolutionären Ton in den Konzertsaal, um die Arbeiter zur Aneignung des Erbes zu ermuntern*“²³.

Hanns Eislers *Kleine Sinfonie* – soviel kann nach diesen Vorüberlegungen gesagt werden – ist sowohl das Produkt wie der Austragungsort tiefgreifender Widersprüche: eine Symphonie, die keine Symphonie sein will und die doch an keiner Stelle ihre Herkunft aus der entwickeltsten Kompositionstechnik der Tradition verleugnet; eine Orchestermusik, die sich als „*angewandte Musik*“²⁴ begreift und deshalb doch keinerlei Zweifel aufkommen läßt an ihrer musikalischen Autonomie; eine Konzertmusik für proletarische Hörer, die der bürgerlichen Institution des Konzertsaals fremd gegenüberstehen und die sich doch dessen produktive Errungenschaften aneignen sollen²⁵. Die Signatur dieser Widersprüche steht auch über der musikalischen Struktur des Werkes; auf sie ist im folgenden näher einzugehen.

II

Albrecht Betz hat in seiner Eisler-Biographie die *Kleine Sinfonie* als „*Anti-Symphonie*“²⁶ bezeichnet. Die Bezeichnung trifft zu, aber nur dann, wenn man beide Bestandteile des Wortes wirklich ernstnimmt. Die *Kleine Sinfonie* ist eine *Anti-Symphonie* in dem erwähnten Sinne einer Kritik an der herkömmlichen symphonischen Attitüde, sie ist im selben Maße eine *Anti-Symphonie*, indem sie auf Formen, Charaktere und Satztechniken der klassischen Tradition zurückgreift und diese ihrer Hörerzielgruppe, den musikalisch unerfahrenen Arbeitern, zur Aneignung vorschlägt. Dieser doppelte Aspekt steht nicht abstrakt, als bloße Intention des Komponisten, neben oder über dem Werk, sondern prägt in sehr konkreter Weise sämtliche Ebenen der musikalischen Faktur.

²¹ Vgl. noch Eislers in diesem Sinne lautende Ausführungen über die Gattung Symphonie in den 1958–1962 aufgezeichneten Gesprächen mit Hans Bunge (S. 48 ff. und S. 142 ff.).

²² Csipák, S. 171.

²³ Csipák, S. 107 f., vgl. auch die ausführlichen Überlegungen zu Eislers Instrumentalmusik S. 106 ff. und S. 171–205.

²⁴ Vgl. AS 24, S. 10–58; ferner unten S. 268.

²⁵ „*Mozart und Beethoven muß sich das Proletariat genauso erobern wie eine gesunde Wohnung, ein gutes Essen, einen sinnvollen Beruf, eine gute Erziehung seiner Kinder und ein gesichertes Alter*“ (Eisler, *Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland*, 1935 = *Schriften*, S. 243).

²⁶ Betz, S. 115.

Die *Kleine Sinfonie* – um mit dem äußerlichsten, der reinen zeitlichen Ausdehnung, zu beginnen – dauert 10 Minuten²⁷. Keine Frage, woran damit Kritik geübt wird: an den ausladenden, abendfüllenden Dimensionen etwa der Symphonien Gustav Mahlers oder Anton Bruckners, vor allem aber an dem damit einhergehenden Anspruch auf Beantwortung, Lösung der großen, „metaphysischen“, weltanschaulichen Fragen durch „absolute“ Musik²⁸. Unbeschadet solcher Kritik aber beschreibt die Satzfolge der *Kleinen Sinfonie* (ähnlich dann die spätere *Kammersymphonie* op. 69 und die *Fünf Orchesterstücke*) die charakteristische Verlaufskurve der klassischen Symphonietradition: Die Entwicklung geht vom eher problemorientierten, ernsten Kopfsatz über einen scherzoartigen und einen „langsamen“ Satzcharakter zum eher gelösten, spielerisch akzentuierten Rondo-Finale. Werden so die Satzcharaktere der Tradition ihrer allgemeinen Substanz nach bewahrt, so fallen die musikalischen Satztypen um so mehr aus dem Rahmen. Der – zwölftönige – erste Satz, *Andante* überschrieben, besteht aus einem Thema mit 23 Variationen, die zu einer großen dreiteiligen Form (*Andante–Heftig–Andante*) zusammengebunden sind. Der zweite, modal gefärbte Satz ist angelegt nach Art eines Scherzo (*Allegro assai*) mit Trio (*Sostenuto*). Der dritte Satz ist eine dreistimmige Invention in *f*-phrygisch. Der vierte, ebenfalls zwölftönige Satz (*Allegro*) ist ein Rondo. Charakteristischerweise wird damit gerade jener Satztypus vermieden, der für die Symphonie im tradierten Sinne zentrale Bedeutung besaß: der Sonatensatz. Damit entfällt aber nicht nur ein bestimmter Satztypus, sondern überhaupt ein grundlegendes Prinzip symphonischer Kompositionsweise, nämlich das Moment der dynamischen, gleichsam teleologischen Entwicklung, das man immer wieder, und nicht ohne Berechtigung, mit der Verlaufskurve eines Dramas verglichen hat. Demgegenüber gehorchen die Satztypen der *Kleinen Sinfonie* dem vergleichsweise statischen Prinzip der balancierenden Reihung von Kontrapartien, genauer, der Montage kürzerer, in sich geschlossener, prägnant formulierter „*musikalischer Augenblicke*“²⁹; und darin „*liegt im eigentlich kompositionstechnischen Sinn die Kritik am ‚sinfonischen Prinzip‘*“³⁰. Sind Rondo und Scherzo aber durchaus vertraute Satztypen der symphonischen Tradition – wenn auch nicht die, denen der eigentlich symphonische „Ehrgeiz“ gilt –, so ist die Anlage eines Symphoniekopfsatzes als Variationenfolge einigermaßen ungewöhnlich, die eines langsamen Satzes als Invention nur als provozierender Anachronismus zu begreifen.

Die widersprüchliche Relation von Satzcharakteren und Satztypen ist modellbildend für sämtliche anderen Ebenen der *Kleinen Sinfonie*. An die Stelle des traditionellen Ideals des geschlossenen, organisch sich entwickelnden Kunstwerks tritt das anti-organische (und man darf hinzufügen: anti-symphonische) Prinzip

²⁷ Exakt dieselbe Dauer hat übrigens auch Weberns Symphonie op. 21, komponiert 1927/28.

²⁸ Georg Simmel sprach in dieser Beziehung von der „*Musik als Religion von heute*“.

²⁹ Vgl. Csipák, S. 172. Csipák hat in seiner gründlichen und scharfsinnigen Untersuchung dieses Montageprinzip als grundlegend für die Eislersche Kompositionsweise herausgearbeitet (vgl. vor allem das 3. und 5. Kapitel).

³⁰ Csipák, S. 172.

schlechthin, das der Montage. In demselben Sinne aber, wie der zyklische Verlauf als ganzer gebunden bleibt an die substantiellen Charaktere der Gattungsgeschichte, bedeutet auch die Dominanz des Montageprinzips keine undialektische, abstrakte Negation der mit der Entwicklung gerade der symphonischen Musik ein für allemal erreichten Differenziertheit der Kompositionstechnik. Eislers Montagetechnik – und das unterscheidet ihn fundamental vom oberflächlich ähnlich erscheinenden Neoklassizismus³¹ – basiert systematisch auf den kompositorischen Verfahrensregeln der motivisch-thematischen Ökonomie und der entwickelnden Variation³². Die differenzierte Dialektik von Aneignung und Kritik, die sich in dieser Haltung Eislers geltend macht, erweist sich auf lange Sicht als weitaus haltbarer, nämlich zugleich realistischer und konzessionsloser, als die auf den ersten Blick so „kulturrevolutionäre“ Attitüde etwa des jungen Hindemith.

Auffallend am Montageverfahren der *Kleinen Sinfonie* (wie auch an den zum selben Genre einer plebejischen Konzertmusik gehörenden sechs Orchestersuiten) ist die „*Betonung des Unterhaltungsmäßigen*“³³. An ihr läßt sich der musikalisch-gesellschaftliche Sinn des Verfahrens ablesen. Er ist doppelter Art: Opposition gegen die Reinheitstabus einer „hohen Kunst“ (darin einem zentralen Impuls der Mahlerschen Musik verwandt) und freundliche³⁴ Einladung an seine musikalisch nicht vorgebildeten proletarischen Hörer. Das Unterhaltungsmäßige – das im folgenden als Leitfaden für einen knappen Überblick über die *Kleine Sinfonie* fungieren möge – wird dabei in ganz unterschiedlicher Weise realisiert. Ein erstes Moment bildet die Orchesterbesetzung, in der Alt- und Tenorsaxophon, Trompete und Posaune mit Wa-wa-Dämpfer, Xylophon und Tom-toms die Sphäre des Jazz und der Unterhaltungsmusik repräsentieren. Damit ist die Möglichkeit gegeben, diese Instrumente den klassischen Orchesterinstrumenten gegenüberzustellen oder in vielfältigen Mischungen zu kombinieren; das schlagendste Beispiel ist wohl die Besetzung der dreistimmigen Invention mit einer Trompete, einer Posaune (beide mit Wa-wa-Dämpfer) sowie oktaviert geführten Geigen und Bratschen (beide *con sordino*). Das Gesamtorchester (außer den genannten: 1 Flöte, 1 *Es*-Klarinette, 2 *B*-Klarinetten, 2 Trompeten, 1 Posaune, Tuba; Schlagzeug: kleine und große Trommel, Becken, Pauke; Streicher: keine Teilung in 1. und 2. Violinen) ist im übrigen relativ klein, der Satz kammermusikalisch-deutlich, auffallend die oft konzertante Bläserführung: die allgemein in den 20er Jahren zu beobachtende Abkehr vom großen Orchesterklang wird hier greifbar.

³¹ Zur Abgrenzung Eislers vom Neoklassizismus vgl. ausführlich Csipák, S. 176–181.

³² Für die auf den ersten Blick davon abweichende Kampfmusik Eislers hat Csipák am überzeugendsten diesen Nachweis geführt (S. 65–108).

³³ Csipák, S. 171.

³⁴ „*Freundlich*“ ist eine charakteristische Vortragsbezeichnung Eislers. Vgl. z. B. die Vorbemerkung zu seiner letzten Komposition, den *Ernsten Gesängen* für Bariton und Streichorchester (1962): „*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.*“

Ein anderer, wichtigerer Aspekt des Unterhaltungsmäßigen liegt in der – um stilistische Reinheit gänzlich unbekümmerten – Mischung heterogener musikalischer Idiome: Elemente der neuen Zwölftontechnik, der neoklassizistischen Schreibart, des noch neueren Eislerschen Kampfmusikstils³⁵ und der Unterhaltungsmusik der 20er Jahre werden kombiniert „*nicht als indifferentes Mit- und Nebeneinander*“, sondern aufgehoben „*in einem dramaturgisch genau auskalkulierten, montierten inhaltlichen Gefälle*“³⁶. Wichtig erscheint, daß keines dieser Idiome für sich isoliert auftritt (am ehesten noch die Zwölftontechnik des 1. Satzes); angestrebt wird eine wechselseitige Kommentierung der unterschiedlichen Elemente auf dem Wege ihrer unvermittelten Konfrontation. Bezeichnend ist hier der Beginn des Rondos. Das Rondothema (T. 1–12) besteht aus einer in allen vier Formen ablaufenden Zwölftonreihe³⁷ (Grundgestalt: *a, gis, fis, d, f, cis, e, c, g, ais, h, es*), während sein rhythmischer Zuschnitt (die durchlaufende, teils von Synkopen durchsetzte Fortspinnungsmotorik) eher dem neoklassizistischen Repertoire zu entstammen scheint³⁸. Schroff kontrastiert dazu – trotz weitergeführter Zwölftonbindung – die Fortsetzung (T. 13–22): Über einer ostinaten, synkopisch betonten Begleitfigur des tiefen Blechs werden zwei kurze, jazzartige Solophrasen der beiden Saxophone exponiert. Es entsteht auf diese („rein“ musikalische) Weise ein „*verhältnismäßig komplexer und selbst schillernder musikalischer Charakter*“³⁹, der deutlich an Brechts literarische Verfremdungstechnik gemahnt. Trotzdem führt die Drastik, mit der Eisler diese Kontraste (nicht nur an dieser Stelle) auskomponiert, zu unmittelbarer Verständlichkeit auch für musikhistorisch unerfahrene Hörer.

Das Problem der Verständlichkeit stellt sich vor allem beim ersten Satz, der wie das Finale zwölftönig durchgebildet ist, aber auf drastische Kontrasteffekte im beschriebenen Sinne verzichtet. Die Tendenz zum Unterhaltungsmäßigen, anders ausgedrückt, die Anknüpfung an den musikalischen Erfahrungshorizont seiner Hörerzielgruppe, hat Eisler aber auch hier nicht vernachlässigt. Auf den häufigen solistischen Einsatz der Bläser wurde schon hingewiesen; er wird hier konkretisiert zu dem von Csipák so benannten Verfahren der „*zitatähnlichen Trompetenmelodien*“ bzw. der „*plebejischen Kantabilität*“⁴⁰. „*Diese zitatähnlichen Melodien im atonalen Kontext sind (. . .) entsprechend modifizierte Rückgriffe oder Rückverweise auf die Kampfmusikintonationen; sie stellen die Verbindung zur volkstümlichen Musik her*“⁴¹.

³⁵ Vgl. das Kapitel *Kampfmusik* bei Csipák, S. 65–108.

³⁶ H. Fladt, *Eisler und die neue Sachlichkeit*, in: *Hanns Eisler*, Argument-Sonderband 5, Berlin 1975 (im folgenden zitiert als AS 5), S. 96.

³⁷ G, K, U, KU, K, KU, U, K. Die Reihenformen werden jeweils so verknüpft, daß der letzte Ton einer Reihe zugleich erster der folgenden ist. G = Grundgestalt; K = Krebs; U = Umkehrung.

³⁸ Vgl. Schönbergs *Suite* für Klavier op. 25, die ebenfalls Dodekaphonie und Neoklassizismus zueinander in Beziehung setzt.

³⁹ So charakterisiert Csipák (S. 176) den dritten Satz der *Kleinen Sinfonie*. Dasselbe gilt analog für das Rondo.

⁴⁰ Csipák, S. 184.

⁴¹ Csipák, S. 183.

Der erste Satz der *Kleinen Sinfonie* beginnt mit einem dissonanten, aus drei großen Septimen gebildeten Streicherakkord; dieser wird ostinat festgehalten, die Solotrompete spielt darüber eine prägnant formulierte Melodie, das Thema der folgenden Variationen, die aus den restlichen Reihentönen 4–12 besteht (Grundgestalt: *b, gis, a, fis, es, d, h, c, des, g, f, e*). Die Trompetenmelodie hat deutlichen Mottocharakter, sie wird nicht transponiert und bleibt hinsichtlich ihrer Klangfarbe im wesentlichen an die Trompete gebunden. Nach ihrer Exposition wird sie zunächst wörtlich von den Bratschen (T. 12 ff.), dann variierend von der Klarinette (T. 15 ff.) und den Geigen (T. 18 ff.) aufgenommen. Die folgenden Variationen beziehen sich auf einzelne charakteristische Gestalten dieser Melodie: auf den Themenkopf mit dem auftaktigen, synkopischen Rhythmus und den beiden fallenden kleinen Terzen⁴² (3., 5., 6., 7., 10., 11., 12., 16., 18., 21., 22. Variation), auf die Triole (4., 9. Var.), den Tritonusprung (7., 10.: Posaune, 11.: Posaune, 12.: Streicher und Holz, 16.: Posaune, 17.: Bläser, 18., 21. Variation) und auf die Schlußwendung (4.: Schlußwendung in Umkehrung, 8.: Trompete, 11.: Streichbässe, 20.: Umkehrung). Kompliziertere Beziehungen (auf die hier nicht näher eingegangen werden kann) ergeben sich daraus, daß die zugrundeliegende Zwölftonreihe selbst motivischer Arbeit unterzogen wird. Etwa: Kombination sämtlicher vier Reihenformen in gleichzeitiger Diminution und Augmentation in der 2. Variation; imitatorische bzw. kanonische Führungen einzelner Reihenformen in der 11. (Krebs, T. 73 ff.), 13. (Krebsumkehrung, T. 85 ff.) und 17. Variation (Krebs, T. 108 ff.); symmetrische, auf allen vier Reihenformen beruhende Akkordspiegelung der Holzbläser in der 19. Variation⁴³. Da die Trompetenmelodie Bestandteil der Reihe ist, ist auch sie in diese motivische Arbeit miteinbezogen⁴⁴. Sind die zuletzt erwähnten kompositorischen Verwicklungen einer unmittelbaren Rezeption kaum zugänglich, so sorgen die über den ganzen Satz planvoll verstreuten Bläserintonationen für die Aufrechterhaltung des Zusammenhangs auch für ungeübte Hörer. In der 5. und 6. Variation erinnert die gedämpfte Trompete an den Anfangsrhythmus ihrer Melodie, die in der 7. Variation, wiederum von der Solotrompete, neu formuliert wird (T. 45–50). In dem mit *Heftig* überschriebenen Mittelteil der Variationenfolge (beginnend mit der 10. Variation) genügen kurze Bläserwürfe mit den charakteristischen Intervallen der kleinen Terz (T. 65 f. Trompete, Flöte, Klarinette; T. 72 Trompete; T. 77 f. Trompete, Posaune, Holz; T. 101 f. Flöte, Klarinette) und des Tritonus (T. 68 Posaune; T. 72 Posaune, Tuba; T. 84 Holzbläser und Streicher; T. 102 f. Posaune; T. 107 f. Trompete, Posaune, Tuba)

⁴² Übrigens das zentrale, strukturbildende Intervall der Eislerschen Kampfmusik.

⁴³ Fünf vierstimmige Akkorde, jeweils gebildet aus den Tönen 2–11 von G, K, U, KU (Akkord I enthält den Ton 2 von G, U, K, KU; Akkord II enthält den Ton 3 von G, U, K, KU etc.) werden nach dem Schema I, II, III, IV, V – V, IV, III, II, I einander zugeordnet. Die Symmetrieachse bildet der Taktstrich zwischen T. 121 und 122.

⁴⁴ In späteren Zwölftonwerken Eislers, z. B. dem *Lenin-Requiem* und dem 1. Satz der *Deutschen Symphonie*, besteht Identität zwischen dem thematischen Material und der Reihe. Die Reihe selber wird zum – wiedererkennbaren – Thema.

für die erinnernde Orientierung. Die 18. Variation (*Sostenuto*), die zur Rückkehr des Tempo I (*Andante*) überleitet, bringt die volle Gestalt des Themas ‚*ff portamento*‘ in der Solotrompete, auf gleichmäßige Viertel reduziert und in einem neuen, gegenüber dem anfangs eher lyrischen nun gleichsam „heroischen“ Ton (T.113–118). Dieser wird nicht weiter entfaltet; die 21. Variation kehrt zum Tempo I und zum ursprünglichen Ausdruckscharakter der Trompetenmelodie zurück, die hier stellvertretend von der Klarinette (T.136 ff.) – in der zuerst von der 7. Variation formulierten Variante – vorgetragen wird. Die vorletzte (22.) Variation, mit der Trompetenmelodie in den Geigen, bezieht sich auf die 3. Variation zurück, während die letzte, die die Melodie als solche nicht mehr enthält, Elemente der 1. (Flöte), 4. (Geigen und Bratschen), 5. und 6. Variation (Flöte) in schlußbildender Korrespondenz wiederaufgreift.

Noch zwei weitere Momente tragen zur leichteren Rezeption des zwölftönigen Satzes bei. 1. Die Reihe wird an keiner Stelle transponiert, sie kann deshalb, vor allem in Verbindung mit der Trompetenintonation, wiedererkannt werden. 2. Zwischen den Variationen werden präzise motivische Beziehungen und formale Korrespondenzen hergestellt, die im Einzelfall bis zu fast völliger Gleichheit reichen (so zwischen der 7. und 21. Variation)⁴⁵. Der Sinn dieser Verfahren liegt auf der Hand: Er besteht in der „Gewöhnung ungeübter Hörer an Musik von komplizierterer Machart“, zum Beispiel (wie bei der Dodekaphonie) an Musik „ohne die mechanischen, durch Klischees vorgeschriebenen Auflösungen von Spannungen in Harmonik und Melodik“⁴⁶. Der grundlegende Doppelcharakter der *Kleinen Sinfonie* – pointiert gesagt: die Montage von Elementen der U- und der E-Musik mit systematischem Akzent auf denen der letzteren – erscheint im ersten Satz vor allem als Gegeneinander von Zwölftönigkeit und „plebejischer Kantabilität“; die Zwölftönigkeit repräsentiert den am weitesten fortgeschrittenen Stand der innermusikalischen Entwicklung, während durch die „plebejische Kantabilität“ (und die damit zusammenhängenden Verfahrensweisen) die Abstraktheit einer rein innermusikalischen Fortschrittlichkeit als ungenügend kritisiert und zugleich sozial orientiert wird⁴⁷.

Die Tendenz zum Unterhaltungsmäßigen im spezifischen Sinne der „plebejischen Kantabilität“ prägt dann in dominierender Weise den zweiten Satz der *Kleinen Sinfonie*⁴⁸, eine konzertante Version des ursprünglich in der Vokalmusik entwickel-

⁴⁵ So beziehen sich die 12. und 16. auf die 10. Variation, die 13. und 17. auf die 11., die 19. auf die 9. und 4., die 20. auf die 4., die 21. auf die 7., die 22. auf die 3., die 23. auf die 1., 4., 5. und 6. Variation.

⁴⁶ Csipák, S.197.

⁴⁷ „So glaube ich, daß gerade die Methode Schönbergs außerordentlich wichtig für eine neue soziale Musik werden kann, wenn wir verstehen werden, sie kritisch zu benutzen. Es wird sich darum handeln, gewissermaßen Schönberg vom Kopf auf die Beine zu stellen, nämlich auf den Boden unserer sozialen Verhältnisse mit seinen Massenkämpfen um eine neue Welt“ (Eisler, *Einiges über den Fortschritt in der Musik* 1937 = *Schriften*, S.394.)

⁴⁸ Der Allegro-assai-Teil des Satzes ist der von Eisler am häufigsten verwandte Tonsatz. Er bildet den A-Teil der Ouvertüre zu dem Schauspiel *Kamerad Kaspar* (1932, vor der *Kleinen Sinfonie*, entstanden), das 2.Couplet eines rondoähnlichen Satzes in der Filmmusik zu *Die*

ten Eislerschen Kampfmusikstils. „*Knappe Prägnanz der Diktion, trockene Schärfe, Witz, unsentimentale Trauer, Aggressivität, Protest*“⁴⁹ sind die bestimmenden Ausdruckshaltungen. Es ist einer jener Tonsätze Eislers, auf die Adornos Bemerkung zutrifft, daß der „*Aggressionscharakter oder Protestcharakter auf eine sehr schwer zu fassende Weise, die man einmal analysieren müßte, doch auch den absolut musikalischen Gestalten zugewachsen ist*“⁵⁰. Der Satz bewegt sich in einer zwischen Modal- und Mollcharakter changierenden Diatonik⁵¹, formales Modell ist die dreiteilige Anlage eines Scherzo mit Trio. Die beiden Scherzoteile (T. 1–17, T. 25–38) basieren auf einem einzigen Thema (zuerst: Trompete, T. 2–5), das jeweils einer kurzen, aber intensiven, kontrapunktische Verfahren einbegreifenden Durchführung unterzogen wird, während das außerordentlich knapp gefaßte Trio einen gleichsam fugato-artig von drei Solobläsern vorgetragenen Kontrastgedanken exponiert. Der gesamte Satz ist ein Musterbeispiel motivisch-thematischer Ökonomie. Sie findet ihr Gegenstück in der Transparenz der Instrumentation: Über einem federnden Akkordgerüst des Streichorchesters, das von Tom-tom und großer Trommel rhythmisch akzentuiert wird, erhebt sich ein durchweg stimmig geführter Satz von Solobläsern (Flöte, Es-Klarinette, Alt- und Tenorsaxophon, Posaune und Tuba), dessen charakteristische Schärfe gelegentlich noch vom Xylophon gefärbt wird. Alle diese Momente verbinden sich zu einem unmittelbar faßlichen, gleichsam elektrisierenden – und wenn man so will: agitatorischen – Gesamtgestus⁵², dessen im engeren Sinne unterhaltungsmäßige Komponente vor allem in den Jazzanklängen der Instrumentation und der Rhythmik zu suchen ist.

Der Versuch Eislers, eine „Gegen-Symphonie“ zu schreiben, ohne doch die kompositorischen Standards der symphonischen Tradition, den – nach Eislers Wort – „*Tiefsinn des Handwerks*“⁵³ in Frage zu stellen, erhält eine provozierende Wendung im dritten Satz der *Kleinen Sinfonie*. Der zentrale Widerspruch dieses Satzes besteht

Jugend hat das Wort (1932), ist Bestandteil des 2. Satzes der gleichnamigen *Suite für Orchester* Nr. 4 (1932), gehört zur Filmmusik zu *Abdul Hamid* (1935) und fungiert als Ouvertüre zur *Puntilla-Musik* (1955). Im *Lied von der Tünche* aus *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1934–36) wird er ebenfalls aufgenommen. Vgl. M. Grabs, *Film- und Bühnenmusik im sinfonischen Werk Hanns Eislers*, in: Sammelbände zur Musikgeschichte der DDR I (1969), S. 20–29, insbes. S. 24 ff.

⁴⁹ Fladt, AS 5, S. 96. – Vgl. Eislers Bemerkung in *Einiges über den Fortschritt in der Musik* (1937): „*Unsere neue Musik wird sich durch Frische, Intelligenz, Kraft und Eleganz auszeichnen, und Schwulst, Sentimentalität, Mystik wird man vergeblich bei ihr suchen*“ (*Schriften*, S. 394).

⁵⁰ Th. W. Adorno in einem Interview zu dem Film *Hanns Eisler – zu früh oder zu spät* (1972/73) des WDR-Fernsehens (zitiert nach *Arbeitsheft*, S. 223).

⁵¹ Vgl. ausführlich D. Stern, *Soziale Bestimmtheit des musikalischen Materials. Hanns Eislers Balladen für Gesang und kleines Orchester und ihre Beziehung zur Musik Kurt Weills* (AS 24, S. 107–117); Csipák, Kapitel *Kampfmusik*, S. 65–108; J. Elsner, *Zur melodischen Gestaltung der Kampflieder Eislers*, in: Sinn und Form, Sonderheft „Hanns Eisler“, Berlin 1964, S. 173–194.

⁵² Vergleichbar etwa den Fotomontagen John Heartfields. S. Tretjakow nannte Eislers Balladen einmal „*musikalische Plakate*“ im besten Sinne des Wortes (Sinn und Form, Sonderheft „Hanns Eisler“, S. 110–127).

⁵³ Notowicz, *Gespräche*, S. 169.

zwischen der Satztechnik, dem „*hohen Kontrapunkt*“⁵⁴ einer strengen, dreistimmigen Invention in *f*-phrygisch und im altertümlichen $\frac{6}{4}$ -Takt, und der Instrumentation für zwei Solo-Blechbläser mit Jazzdämpfer und sordinierte Streicher. Eisler schreibt dazu: „*Das pp der Trompete und Posaune wird nur auf Jazzinstrumenten, besonders bei der Posaune und zwar mit Jazzdämpfer (Wau-Wau) auf die Dauer die nötige Zartheit haben*“⁵⁵. Und weiter: „*Jazztrompete und -posaune imitieren und kritisieren die gefühlvollen Streicher*“⁵⁶. Nimmt man noch die Tatsache hinzu, daß die Invention eine tongetreue instrumentale Version des Melodrams *Lob der dritten Sache* aus der Musik zu Brechts Schauspiel *Die Mutter* darstellt⁵⁷ (nur die Sprechstimme wurde fortgelassen und die Instrumentation dem Jazz angenähert), so wird klar, daß es Eisler hier nicht auf das kurzfristige und billige Vergnügen einer Bachkarikatur ankommen konnte (dazu war im übrigen sein Bachverständnis viel zu ausgeprägt⁵⁸), sondern auf eine komplexere Position, die widerspruchsvolle Momente ohne harmonisierende Abrundungsversuche miteinander kombiniert⁵⁹: 1. Die Invention nimmt in der *Kleinen Sinfonie* die zyklische Stelle des langsamen Satzes ein, wird aber durch ihre Gestalt zugleich auch zu einer auskomponierten Kritik am „*mühseligen Adagio-Satz der Gefühlserwärmung*“⁶⁰, dem langsamen Symphoniesatz alten Stils. 2. Sie ist verfremdetes Eigenzitat und zugleich eine Verfremdung historischer, Bachscher Satztechnik⁶¹. 3. Sie versucht – zugegeben auf problematische Weise – eine Montage historischer, aber deshalb in keiner Weise für obsolet erklärter Satztechnik⁶² mit der Klanglichkeit zeitgenössischer Unterhaltungsmusik.

Der Schlußsatz der *Kleinen Sinfonie*, „*ein gleichsam ‚unterkühlt‘ und sarkastisch laufendes, zwölftönig durchgebildetes Finalrondo*“⁶³, gewinnt seinen schließenden Charakter durch das, wenn auch sehr diskret angewendete traditionelle Mittel der erinnernden Bezugnahme auf die vorhergehenden Sätze. Zwölftönigkeit, Neoklassizistisches, Kampfmusikelemente und Jazzanklänge treten zum ersten Mal innerhalb eines Satzes auf⁶⁴. Ihr sehr genau kalkuliertes Mischungsverhältnis bietet den unterhaltungsmäßigen Aspekt des Satzes.

⁵⁴ Hanns Eisler in einem Entwurf für eine Einführung zur *Kleinen Sinfonie* (zitiert nach M. Grabs, *Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und der Instrumentalmusik Hanns Eislers*, *Arbeitsheft*, S. 114–129, hier S. 118).

⁵⁵ Partitur, S. 28. Sperrung von Eisler.

⁵⁶ Eisler, *Entwurf* (vgl. Anm. 54).

⁵⁷ Beide Werke entstanden 1931/32. Die Schauspielmusik zur *Mutter* (nicht zu verwechseln mit der späteren Kantatfassung, für die das *Lob der dritten Sache* neu komponiert wurde) wurde aber vor der Beendigung der *Kleinen Sinfonie* fertiggestellt.

⁵⁸ F. Schneider, *Eisler und die Tradition*, in: *Arbeitsheft*, S. 15–26, insbes. S. 23 f.

⁵⁹ Vgl. Csipák, S. 176 f.

⁶⁰ Bunge, *Gespräche*, S. 319.

⁶¹ Vgl. Siegmund-Schultze, *Gedanken zu Zitat und Parodie bei Hanns Eisler* (s. Anm. 20).

⁶² Man denke an die Bachzitate und -anklänge in der *Mutter*.

⁶³ Schneider, *Arbeitsheft*, S. 22.

⁶⁴ Das zeigt sich auch an der Orchesterbesetzung, die hier – im Gegensatz zum Vorhergehenden – sämtliche vorgeschriebenen Instrumente zu gemeinsamem Einsatz bringt.

Jazzanklänge zeigen (abgesehen von der Verwendung der Saxophone und des Tom-tom) nur zwei Stellen, die schon angesprochene⁶⁵ Fortsetzung des Rondothemas (T. 13–22) und der kurze, an den Klang der Invention erinnernde Einwurf von zwei Trompeten mit Jazzdämpfer innerhalb der lyrischen zweiten Episode des Rondos (T. 62–67)⁶⁶. Von entscheidender Wichtigkeit aber sind die Beziehungen zwischen den drei anderen Idiomen. Die kompositorische Basis des Satzes bildet das zwölftönige Reihenverfahren, bei dem ähnlich wie im ersten Satz keine Transpositionen verwendet werden. So beginnen alle Ritornellteile des Rondos (T. 1, T. 33, T. 76) mit der Grundgestalt⁶⁷, während die beiden Episodenteile jeweils (T. 23, T. 50) mit der Krebsumkehrung einsetzen. Wird nun die dodekaphone Intervallregulierung wie auch die an tokkatenhafte Gebilde des Neoklassizismus gemahnende rhythmische Ausformung des zwölftaktigen Rondothemas bis zum Schluß beibehalten, so verändert sich von Mal zu Mal sein Ausdruckscharakter, oder besser: sein musikalisch-gesellschaftlicher Gestus. Die Veränderung kommt zustande durch Wechsel der Instrumentation und des Begleitsystems zum einen, durch eine quasi kadentielle Ausdeutung der in der Reihe latent vorhandenen Akkordzusammenhänge zum anderen⁶⁸. Zielpunkt der Veränderung ist die weitestmögliche Annäherung des Themengestus an die vor allem durch den zweiten Satz definierte Sphäre der Kampfmusik, die derart im Gesamtzusammenhang der *Kleinen Sinfonie* Priorität erhält. Ein erster Schritt wird gemacht durch den stilistischen Bruch zwischen dem von den Violinen allein exponierten Rondothema und seiner jazzähnlichen Fortsetzung, die ausschließliche Bindung an die spielfreudige Attitüde der neuen Sachlichkeit⁶⁹ wird damit problematisch. Der zweite Schritt geschieht im zweiten Ritornell (T. 33–49). Das rhythmisch wie diastematisch unveränderte Rondothema wird übernommen von drei Klarinetten unter Führung der *Es*-Klarinette; die Spielvorschrift lautet „*ff, grell*“. Schlagzeug und Trompeten (ab T. 35) treten akzentgebend hinzu, die begleitenden Streicher und das tiefe Blech fahren sich fest auf einer ostinaten Figur (T. 42–44: es handelt sich um die auf den „Grundton“ *Es* zielenden Töne 9–12 der Umkehrung), bis die angestaute Spannung in einer energisch „kadenzierenden“⁷⁰ Akkordfolge gelöst wird. Das Schlußritornell (T. 76–90) bringt

⁶⁵ Vgl. o.S. 265.

⁶⁶ Die gesamte Episode (T. 50–75) erinnert ihrem Ton wie ihrer Faktur nach deutlich an den Mittelteil des zweiten Satzes (vgl. dort T. 17–24).

⁶⁷ Vgl. o.S. 265.

⁶⁸ Vgl. entsprechende Verfahren bei Alban Berg; vor allem das Violinkonzert wäre hier zu nennen.

⁶⁹ „Die deutsche Ausgabe des Neoklassizismus ist die Spielfreudigkeit. Es war mir nie recht klar, was man eigentlich unter Spielfreudigkeit zu verstehen hat. Soll sich das Publikum freuen, daß der Cellist Müller spielt, oder soll sich der Cellist Müller freuen, daß er spielen darf? (. . .) Was bei dieser Spielfreudigkeit vor Freude zittert, ist nur der Zopf, den sich der Komponist wieder aufgebunden hat.“ (*Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik*, 1948; in: H. Eislser, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, ed. M. Grabs, Leipzig 21976, S. 181.)

⁷⁰ Vom „Grundton“ *Es* über *A* nach *D*.

dann die endgültige gestische Transformation des – im übrigen nach wie vor unveränderten – Rondotheemas in die Sphäre der Kampfmusik. Wie im zweiten Satz bilden die Streicher (mit Ausnahme der themaführenden Violinen) und die Saxophone das federnde, aus den Reihentönen montierte akkordische Begleitsystem, das, ebenfalls wie im zweiten Satz, vor dem Thema (T.76/77) einsetzt; wie im zweiten Satz treten (hier ab T.85, dort ab T.35 m.A.) die Blechbläser zum Begleitsystem hinzu, und wiederum wie dort wird der Schluß markiert durch einen ziemlich abrupten *fff*-Akkordschlag des gesamten Orchesters. Dieser besteht aus den Tönen *es*, *ces* und *b*, d.h. den Tönen 10–12 der Grundgestalt; sie sind identisch mit den Tönen des Schlußakkordes des zweiten Satzes.

III

„Die Musik steht heute vor einer eigentümlichen und widerspruchsvollen Aufgabe. Sie muß gewissermaßen vernünftig, realistisch werden und doch Musik bleiben“⁷¹. Eislers Formulierung aus dem Jahre 1951 ist geeignet, die am musikalischen Zusammenhang der *Kleinen Sinfonie* aufgetretenen Widersprüche auf den Begriff zu bringen. Der Begriff, ebenfalls von Eisler geprägt, lautet: „angewandte Musik“⁷². Auf ihn soll abschließend kurz eingegangen werden⁷³.

Angewandte Musik – die Verwechslung mit der sogenannten „Gebrauchsmusik“ schließt Eisler selbst ausdrücklich aus⁷⁴ – im engeren Sinne meint die Verbindung der Musik mit anderen Künsten: „die Vokalmusik, also Opern, Oratorien, Kantaten, Lieder, Chöre und deren Mischformen, ferner Theater, Film, Hörspiel, auch Möglichkeiten der Grammophonplatte“⁷⁵. Angewandte Musik in einem übergreifenden Sinne dagegen schließt die Bereiche der selbständigen Instrumentalmusik mit ein⁷⁶ (z.B. die *Kleine Sinfonie*); sie kehrt sich polemisch gegen zwei andere Begriffe: gegen den der „funktionalen“ und gegen den der „autonomen“⁷⁷ Musik. Ihr Hauptcharakteristikum ist damit das Bewußtsein der konkreten Verantwortlichkeit des Komponisten im Blick auf die soziale Funktion seiner Musik: „... die Beziehung ästhetischer Gebilde auf moralische und politische Sachverhalte ist die wichtigste Bestimmung des Begriffs Realismus in der Kunst“⁷⁸. In diesem Bezugsrahmen disqualifiziert sich die

⁷¹ Brief nach Westdeutschland (1951; *Materialien*, S.201).

⁷² Brief nach Westdeutschland, S.206ff. *Hörer und Komponist*, in: *Aufbau* 5 (1949), S.200–208.

⁷³ Für eine ausführliche Diskussion dieses für Eisler zentralen Begriffs vgl. AS 24.

⁷⁴ Brief nach Westdeutschland, S.206.

⁷⁵ *Hörer und Komponist*, S.204.

⁷⁶ „So könnte man mit einiger Vorsicht behaupten, daß die angewandte Musik in Zukunft die Hegemonie haben wird, wenigstens in einer Übergangsperiode. Das wird nicht zum Absterben oder gar zum Aufhören des konzertmäßigen Musizierens führen, sondern es verändern: Der Konzertstil wird ‚angewandt‘“ (Brief nach Westdeutschland, S.207).

⁷⁷ Vgl. Csipák, 2. Kapitel (*Kritik der Autonomieästhetik*), S.42–64.

⁷⁸ Csipák, S.165.

funktionale Musik⁷⁹ als „überangepaßt“, als Kapitulation vor den Gesetzen des Marktes oder anderer heteronomer Instanzen; spiegelbildlich dazu trifft die sich auf sich selbst versteifende autonome Musik der Vorwurf der Realitätsblindheit, der „anarchischen Produktion von absoluter Musik ohne konkrete gesellschaftliche Zwecke“⁸⁰. Beiden Konzeptionen liegt eine Abstraktion zugrunde: die Verdinglichung der Musik zum Instrument oder zum Fetisch.

Demgegenüber versucht die angewandte Musik soziale Funktion und kompositorische Differenzierung – beide zusammen erst machen für Eisler den vollen Begriff von Musik aus – in ein produktives Verhältnis zu bringen. Dabei schälen sich einige grundlegende Verfahrensregeln heraus⁸¹: 1. Eisler knüpft, wie in der *Kleinen Sinfonie* gezeigt, an den musiksprachlichen Erfahrungshorizont der breiten Massen an, indem er Modelle der Unterhaltungsmusik als Materialelemente aufnimmt und diese konstruktiv verarbeitet. 2. In systematischer Weise werden die technischen und kommunikativen Möglichkeiten der neuen Medien ausgenutzt: Eisler gehört keineswegs zufällig zu den ersten Film- und Rundfunkkomponisten; die zum selben Genre wie die *Kleine Sinfonie* gehörenden sechs Orchestersuiten sind sämtlich aus Filmmusiken hervorgegangen. 3. Angewandte Musik bedeutet vor allem auch die Anwendung der musikalischen Tradition und des in ihr gespeicherten „Tiefsinns des Handwerks“, die reflektierte, kritisch gebrochene Aneignung und Vermittlung der kompositorischen Substanz der Musikgeschichte wie zugleich der Neuen Musik. Das hat zur Folge, daß Satztechnik und Stil nicht a priori, dogmatisch⁸² festgeschrieben werden, sondern je nach den konkreten Erfordernissen variieren. So stehen in der *Kleinen Sinfonie* zwölftönige neben diatonisch-modalen Sätzen.

Eislers Konzeption der angewandten Musik ist der Versuch, kompositorische Konsequenzen zu ziehen aus der gesellschaftlichen Lage der Musik im 20. Jahrhundert. Seine Lösung gesteht der Musik nur eine eingeschränkte Autonomie zu, will sie nicht ihre Adressaten verlieren und zu der „Flaschenpost“ werden, die zu sein Adorno⁸³ ihr nachgesagt hat. Reale Möglichkeiten für eine wahre Autonomie der Musik – eine Autonomie, die nicht erkaufte ist um den Preis des musikalischen Analphabetismus der großen Mehrheit; die Autonomie einer Musik, die, nach den von Eisler gern zitierten Worten Thomas Manns, „mit der Menschheit auf du und du steht“⁸⁴ –, Möglichkeiten einer solchen Autonomie hielt Eisler erst unter grundlegend veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen für denkbar. Angewandte Musik unterliegt damit der Kategorie der Vorläufigkeit⁸⁵. Eisler war sich dessen bewußt⁸⁶. „Die

⁷⁹ Vgl. H.H. Eggebrecht, *Funktionale Musik*, AfMw 30 (1973), S. 1–25.

⁸⁰ Eisler, *Zur Krise der bürgerlichen Musik* (1932) (*Schriften*, S. 187).

⁸¹ Vgl. D. Stern in AS 24, S. 22.

⁸² „... es genügt nicht, an Stelle des lieben Gottes die Zwölfontechnik zu substituieren“ (Eisler, *Zur Krise*, S. 188).

⁸³ Th. W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt/M. 1958, S. 126.

⁸⁴ Th. Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt/M. 1967, S. 429.

⁸⁵ Vgl. dazu Csipák, S. 106–108, S. 162–170, S. 241–244.

⁸⁶ Bunge, *Gespräche*, S. 318ff.

ihm liebste Beschreibung seiner künstlerischen Haltung war die des Boten, der der Arbeiterklasse etwas abliefern. Was er ablieferte, war die Tradition der deutschen Musik, und zwar nach der Maxime der ‚Maßnahme‘, wonach mitgeteilte Gedanken nicht nur richtig, sondern auch verständlich sein sollen“⁸⁷.

Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V.“ in Wien Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung*

von Claudia Maurer Zenck, Berlin

Der Auftrag

Die Anregung zur Komposition einer Oper mit einem historischen Stoff kam von Clemens Krauss, dem Direktor der Wiener Staatsoper¹. Krauss brachte im Juni 1930 bei den Festwochen Kreneks *Jonny spielt auf* zur Aufführung, und bei dieser Gelegenheit wird die Unterredung im Direktionsbüro stattgefunden haben, in deren Verlauf er Krenek vorschlug, solch ein Werk für die Staatsoper zu komponieren². Im Sommer 1930 war Krenek zwar noch mit Entwurf und Komposition seiner Oper *Kehraus um St. Stephan* in Anspruch genommen, aber schon in seinem Brief vom 12. Juni 1930 an Heinsheimer von der Universal Edition ist von „gewissen anderen Plänen“ die Rede, denen er auf der Spur sei³.

⁸⁷ Csipák, S. 106. Er bezieht sich dabei auf Bunge, *Gespräche*, S. 294.

* Der Aufsatz entstand im Sommer 1978 im Rahmen einer größeren Studie über Krenek, die von der DFG innerhalb ihres Exilforschungsprojekts in Auftrag gegeben wurde. – Siehe unten Anm. 73.

¹ Vgl. dazu Krenek, *Vorbemerkung zur Lesung von „Karl V.“ in Graz am 3. 2. 36*, hs. Ms. in der Wiener Stadtbibliothek.

² Der Auftrag unterschied sich von der heutigen Praxis hauptsächlich dadurch, daß mit seiner Erteilung kein Honorar verbunden war.

³ Brief an Hans Heinsheimer aus Dölsach; die zitierten oder erwähnten Briefe befinden sich, wenn nicht anders vermerkt, in der Wiener Stadtbibliothek. – Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Plänen nicht um das Projekt, das er zusammen mit Walter Benjamin in Angriff nehmen wollte, denn sonst hätte er folgende Bemerkung im Postscriptum wohl sofort an die zitierte Stelle angeschlossen: „Herr Benjamin schreibt mir – von Tatsachen natürlich keine Spur, aber er kündigt mir den Besuch von Ernst Bloch in Wien an, der mir über die Sache mehr zu sagen wüßte.“ (Es ist nicht mehr zu klären, um welche Art von gemeinsamem Projekt von Krenek und Benjamin es sich handelte.)