

Artikel

Schönberg und sein Schüler Hans Eisler. Ein dokumentarischer Abriss

Dümling , Albrecht

in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29

31 Seite(n) (431 - 461)

Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

DigiZeitschriften e.V.

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Agens des musikalischen Fortgangs und bekommt dominantische Funktion; und die halbtönige Fortschreitung, die zur Regel der Akkordverbindung zwischen den Quartakkorden und Dreiklängen erhoben wird, ist Ausgangspunkt für die Entwicklung von Kadenzzusammenhängen, die auf der chromatischen Fortschreitung beruhen.

Auch hier also ist Schönbergs Tendenz zu erkennen, ein übergreifendes Verfahren zu entwickeln, an das er sich für mehrere Kompositionen halten konnte. Hatte er in der Zwölftontechnik ein Verfahren auf Grundlage der motivisch-thematischen Arbeit, des Kontrapunkts erstellt, so baute hier sein konstruktiver Intellekt an einem harmonischen System. Man kann kaum leugnen, daß es unausgeschöpfte Tendenzen des Materials um 1906 ausführt; ob seine Tragkraft jedoch für einen größeren Kreis von Kompositionen ausgereicht hätte, ist zweifelhaft.

Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler Ein dokumentarischer Abriß *

von Albrecht Dümling, Berlin

I

Aus den Berichten der Jugendfreunde Joseph Traunek und Jascha Horenstein¹, aber auch aus Gesprächen, die Nathan Notowicz mit den Brüdern Eisler führte, wissen wir, daß Hanns Eisler ebenso wie sein Lehrer auf Grund der materiell unsicheren Lage des Elternhauses zunächst keinen geregelten Musikunterricht erhielt, sondern wie Schönberg zu autodidaktischen Studien gezwungen war. Die notgedrungene Selbständigkeit bei der Wissensaneignung erstreckte sich bei beiden nicht allein auf den musikalischen Bereich, sondern umfaßte auch die Allgemeinbildung, da für beide der Schulbesuch zu einem vorzeitigen Abbruch kam; sei es aus familiären Gründen wie bei Schönberg, oder aus äußeren, wie dem Beginn der Militärdienstzeit 1916 für Eisler. Beide bildeten sich, weil die reguläre staatliche Erziehung abbrach, irregulär und selbständig weiter, unabhängig von einem fixierten Bildungskanon. Beide begannen in politischen Arbeitszirkeln kritisch über die gesellschaftliche Realität, damals noch die k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn, zu reflektieren, standen „im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“². Beide wurden so zu

* Der Beitrag versteht sich als eine Ergänzung zur Studie *Eisler und Schönberg* des Verfassers, die im Eisler-Sonderheft der Zeitschrift *Das Argument* (AS 5), Berlin (West) 1975, S. 57-85, erschien.

¹ Vgl. *Sinn und Form-Sonderheft „Eisler“*, Berlin (DDR) 1964.

² Vgl. A. Dümling, „Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse“. *Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 6 (1975), S. 11-21.

nicht-integrierten Außenseitern der Doppelmonarchie, später auch der bürgerlichen Gesellschaft. Während allerdings Schönberg nach immerhin fünfjähriger Tätigkeit mit Arbeiterchören zu der Auffassung gelangte, der Zeitaufwand für seine musiktheoretischen Studien erlaube ihm nicht länger politische Aktivität, und bald mehr und mehr um Integration in die Gesellschaft bemüht war, verdrängte Eisler nie seine frühen Sozialisierungserfahrungen und verband zeitlebens musikalische mit politischer Tätigkeit. So wichtig Eislers autodidaktischer Bildungserwerb für seine intellektuelle Selbständigkeit war, so hemmend mußte sich doch die zeitraubende Autodidaktik, d. h. der Verzicht auf fachliche Anleitung auf seinen Versuch auswirken, zwei so komplexe Bereiche wie Musik und Politik nicht nur nebeneinander zu betreiben, sondern auch miteinander zu verknüpfen. Auch Eisler brauchte deshalb einen Lehrer, wollte er nicht wie der frühe Schönberg auf politische Arbeit verzichten. In Arnold Schönberg fand er einen Mentor, der in seiner strengen, ganz auf eigener Erfahrung beruhenden Methode Eisler innerhalb von vier Jahren das kompositorische Handwerk lehrte.

Als Hanns Eisler nach dem Verlassen des Militärlazarets und nachdem er für einige Monate bei Karl Weigl in Wien Kontrapunkt studiert hatte, im Herbst 1919 in die Meisterklasse Schönbergs aufgenommen wurde, waren seine musiktheoretischen Kenntnisse bescheiden; noch bescheidener aber waren seine materiellen Verhältnisse: Angewiesen auf die Militärkleidung, die ihm, dem Kriegsgegner, geblieben war, wohnte er zunächst in einer Baracke bei Grinzing. Im Krieg mehrfach verwundet, war seine Gesundheit sehr angegriffen. In dieser Situation des größten Elends half Arnold Schönberg großzügig: er nahm ihn nicht nur als Schüler an, sondern verschaffte ihm auch eine Halbtagsstelle als Korrektor bei der Wiener Universal Edition. Eislers Freund Alois Hába übte damals die gleiche Tätigkeit aus: „*Dabei haben wir Werke zeitgenössischer Komponisten und die Genauigkeit der Notenstecher kennengelernt und seit dieser Zeit versucht, unsere eigenen Manuskripte noch sorgfältiger auszuarbeiten*“³.

Schönberg hatte Eisler, überzeugt von dessen Begabung, als Schüler übernommen, obwohl er wußte, daß dieser kein Honorar zahlen konnte. Schönbergs Unterrichtsmethode war damals nicht nur methodisch neu, sondern sollte auch, in Anlehnung an die zusammen mit Adolf Loos ausgearbeiteten *Richtlinien für ein Kunstamt*, eine „*Reform sozialer Natur*“ einschließen: „*Diese Reform besteht nämlich in der Bestimmung des Honorars durch Selbsteinschätzung des Unterrichtsnehmers. (. . .) Darum sage ich: jeder zahlt soviel, als er seinen Verhältnissen gemäß kann*“. Ausgangsidee der Kompositionskurse war, „*daß jeder, Reicher oder Armer, Künstler oder Dilettant, Vorgesrittener oder Anfänger, daran teilnehmen kann*“⁴. Obwohl, anders als in den Kursen, für die Meisterklassen einige Begabung vorausgesetzt wurde, galt doch das gleiche Honorarsystem; Eislers Unterricht wurde also durch die Beiträge finanziell Bessergestellter wie Walter Seligmann oder bereits im Beruf Stehender wie Kolisch, Steuermann, Bachrich und Novakovic mitgetragen.

³ *Sinn und Form-Sonderheft*, S. 348.

⁴ W. Reich, *Arnold Schönberg*, Wien-Frankfurt-Zürich 1968, S. 148.

Neben den üblichen Theorieaufgaben, so zunächst Kontrapunkt nach Beller-
mann, legte Eisler im Unterricht auch Beispiele aus seiner damals besonders um-
fangreichen Liedproduktion vor. Joseph Trauneck erinnert sich: „*Ich sehe ihn noch
vor mir in Schönbergs Arbeitszimmer: er beantwortet einige Fragen, legt eine Kom-
position vor, ein Lied – atemlose Spannung – Schönberg liest aufmerksam – kein
Wort fällt – immer wieder richtet Schönberg seine großen Augen forschend auf den
kleinen, etwas zappeligen, jungen Mann, der neben ihm am Klavier steht – noch
ein paar Fragen – dann beginnt der Unterricht; Max Deutsch als der älteste legt
zuerst seine ‚Schularbeit‘ vor – wir alle atmen auf*“⁵. Eines dieser Lieder, die Eisler
damals Schönberg vorlegte, ist das Rilke-Lied *Nenn’ ich dich Aufgang oder Unter-
gang*⁶. Die Eintragung von Eislers Hand im Manuskript „*Schönberg machte mir
vor, wie man ♯ und ♭ schreibt*“ ist ein kurioser Beweis für Schönbergs Interesse
an kalligrafischen Übungen einerseits, wie auch Eislers – aus den autodidaktischen
Studien zu erklärende – Unsicherheit in elementaren Dingen andererseits. Aus
Raumgründen muß im Rahmen dieses Aufsatzes das Schwergewicht auf Dokumen-
tation bisher unbekanntem Material gelegt und so auch auf eine Diskussion der
musikalischen Qualitäten dieses Liedes, so interessant sie wäre, verzichtet werden.
Fundierte musikalische Analysen gerade auch des Frühwerks, die über das von Ratz,
Adorno, Brinkmann, Stephan und Blake angedeutete hinausgehen, sind ein Deside-
rat der Eisler-Forschung^{6a}.

Daß die materiellen Schwierigkeiten Eislers sich nicht auf das Jahr 1919 be-
schränkten, belegt eine Postkarte an Schönberg vom 13. Juli 1920 aus Reichenau/
Niederösterreich:

*„Hochverehrter Meister! Zu meinem größten Ärger habe ich heute leider kein Geld mehr um
zur Stunde zu fahren. Bitte vielmals um Entschuldigung. In größter Verehrung
Ihr ergebener Schüler Hanns Eisler*

*Mittwoch kann ich bestimmt kommen“*⁷.

Eisler erhielt damals zweimal wöchentlich Gruppenunterricht von je vier Stun-
den, zusammen mit Deutsch, Hein, Novakovic und Trauneck⁸. Für den Schön-
berg-Kreis selbstverständlich war die Anredeform „Meister“, in der sich Handwerks-
ideal und die biblische Anredeform der Jünger für ihren Herrn miteinander verbind-
en. Die Verehrung Eislers für seinen Lehrer findet sich auch ausgedrückt in einer
Komposition aus dieser Zeit, dem am 26. August 1920 vollendeten *Scherzo für
Streichtrio*; hier trägt das Intervall *a-es*, das Tonsignet für Arnold Schönberg, die

⁵ *Sinn und Form*-Sonderheft, S. 390.

⁶ Manuskript im Hanns-Eisler-Archiv.

^{6a} Die Arbeit von Károlyi Csipák, *Probleme der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler* (Berliner
musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von C. Dahlhaus und R. Stephan, Bd. 11, München 1975)
stellt hier schon einen wichtigen Fortschritt dar.

⁷ Karte aus dem Schönberg-Nachlaß in der Schoenberg-Collection der Library of Congress
Washington D. C., aus deren Beständen mit freundlicher Erlaubnis von Frau Nuria Nono,
Venedig, und Herrn Georg Eisler, Wien, auch die folgenden Briefe und Dokumente erstmalig
veröffentlicht werden. Für freundliche Hilfe dankt der Verfasser auch dem Bibliothekar an
der Musiksammlung der Library of Congress, Herrn Wayne D. Shirley.

⁸ Vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zürich 1974, S. 233.

Vortragsbezeichnung „mit Humor“, die zudem belegt, daß Eisler eine blinde, un-kritische Verehrung fremd war.

Im Winter 1920/21 wurde Schönberg von Willem Mengelberg zu Kompositionskursen und Aufführungen seiner Werke⁹ für ein halbes Jahr nach Amsterdam eingeladen; zwei Assistenten durften ihn begleiten: Max Deutsch und Hanns Eisler. Am 22. März 1921, unmittelbar nach der erfolgreichen Aufführung der *Gurrelieder* in Amsterdam, kehrte die Familie Schönberg in Begleitung Hanns Eislers nach Wien zurück. Mit besonderer Intensität widmete sich Schönberg nun dem „Verein für musikalische Privataufführungen“ sowie eigenen Arbeiten, so daß zeitweilig Anton Webern den Unterricht Eislers übernehmen mußte. Für die Schönberg-Schüler war es selbstverständlich, in Schönbergs Verein mitzuwirken. So bearbeitete Eisler für den Verein Schönbergs *Orchesterstücke op. 16*¹⁰ und Bruckners VII. Sinfonie¹¹ für Kammerorchester. H. H. Stuckenschmidt erwähnt außerdem eine Kammerorchester-Bearbeitung Eislers von Schönbergs *Orchesterliedern op. 8*. Die Vereins-Erfahrungen sind bestimmend eingegangen in Eislers späteres ständiges Interesse an der Kunst der richtigen musikalischen Interpretation sowie in den Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“.

Schwerpunkte der kompositorischen Arbeit eines Jahres waren für Schönberg wie für Eisler die Sommermonate. In einem Brief an Schönberg vom Sommer 1921 berichtete Eisler von seinen kompositorischen Arbeiten; auch habe er sich, „*Schönbergs Rat befolgend, Brahms angeschaut und dabei sehr viel an Klaviersatz und harmonischen Dingen gelernt*“¹². Wie lange eigentlich der vertretungsweise Unterricht bei Webern gedauert hat, ob Eisler zu diesem Zeitpunkt also bei Schönberg oder Webern Unterricht nahm, ist nicht sicher; im Schönberg-Nachlaß in Los Angeles existiert jedenfalls ein Brief Eislers vom 26. September 1922, in dem er Schönberg bittet, wieder bei ihm persönlich Unterricht zu bekommen: „*Hoffentlich wird sich Dr. Webern nicht kränken. . . Aber es ist doch selbstverständlich, daß, wenn man bei Ihnen lernen kann, alles andere zurücktritt*“¹³. Daß alles andere gegenüber dem Unterricht zurücktrat, selbst die Politik, hat auch Max Deutsch, damals zugleich Schönberg-Schüler und Mitglied der Roten Garden, bezeugt. Im Hintergrund stand so auch Eislers Chorleitertätigkeit bei den Arbeiterchören „Stahlklang“ und „Karl-Liebknecht-Chor“ sowie die Lehrtätigkeit im „Verein für volkstümliche Musikpflege“. Die Person des Lehrers aber, selbst wenn er sich zeitweise durch Webern vertreten ließ, rückte für Eisler ganz in den Vordergrund. Zu Weihnachten 1922 beteiligte sich auch Eisler an einem Geschenk, das nicht ohne Einfluß war in Bezug auf das sprunghafte Anwachsen Schönbergs schriftlicher Arbeiten: es war eine Schreibmaschine¹⁴. Die mit der neuen Maschine geschriebene Widmung lautete:

9 Vgl. den Aufsatz von W. Mengelberg in den *Musikblättern des Anbruch* im April 1921.

10 Vgl. *Katalog der Schönberg-Gedenkausstellung*, Wien 1974, S. 80.

11 *Katalog*, S. 278.

12 Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 256.

13 Vgl. *Katalog*, S. 293.

14 1929 äußerte Schönberg zu Webern seine „*Unlust [am] Briefschreiben*“: „*Wäre nicht die Schreibmaschine, die mir noch einigermaßen Vergnügen macht, so bliebe gewiß alles unbeantwortet*“. A. Schönberg, *Briefe*, hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 136.

„Ihrem verehrten Meister ARNOLD SCHÖNBERG zu Weihnachten 1922 von seinen Schülern: Hanns Eisler / Fritz Kaltenborn / Rudolf Kolisch / Josef Polnauer / Eduard Steuermann mit den besten Wünschen“¹⁵.

Zusätzlich widmete Eisler seinem Lehrer zu Weihnachten 1922 *Drei kleine Lieder nach Klavund und Bethge*¹⁶. Unter den Schenkern der teuren Schreibmaschine war Eisler sicherlich nicht der wohlhabendste, denn noch am 31. August 1922 hatte Schönberg einer Spenderin seinen Schüler Eisler als „so arm wie begabt, so feurig wie gefühlvoll, so klug wie phantasiereich“ geschildert¹⁷.

Arm, aber auch kränklich muß Eisler während der ganzen Unterrichtszeit gewesen sein. Eislers Gesprächen mit Hans Bunge ist zu entnehmen, daß Schönberg ihn mehrfach, wenn er krank war, in sein Haus in Mödling bei Wien aufgenommen hat^{17a}; bei einer solchen Gelegenheit, wohl im Frühjahr 1923, erlebte Eisler auch die Entstehung der Serenade op. 24 mit:

„Schönberg hatte mir damals in seinem Wiener Haus Unterkunft angeboten, damit ich mich nach schwerer Krankheit bei ihm erholen sollte. So konnte ich das Werden dieses prachtvollen Werkes miterleben und auch an der (nicht öffentlichen) Uraufführung¹⁸ in Wien unter Schönbergs Leitung teilnehmen. Die Serenade gehört zu der kleinen Gruppe von Kompositionen in Schönbergs Schaffen (vom ‚Pierrot Lunaire‘ op. 21 bis zur Serenade op. 24), die der Periode der Formauflösung (ungefähr von den Klavierstücken op. 11 bis zu den Liedern ‚Herzgewächse‘ op. 20) folgte und seinen eigentlichen Zwölftonkompositionen voranging. Schönberg versuchte mit diesen Werken wieder in klassischen Formen zu musizieren. Die Serenade darf als besonders glückliches Beispiel dafür gelten“¹⁹.

Aus der ganz besonderen Begabung, aber auch der Hilfsbedürftigkeit Eislers entwickelte sich eine Art Vater-Sohn-Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler: „Also hier ist ungefähr das Verhältnis Vater und Sohn, wenn Sie wollen, da. Denn die Fürsorge Schönbergs hat sich ja nicht nur im Unterricht erschöpft. Er hat mich tatsächlich jahrelang unterstützt und hat aus mir gewissermaßen einen Musiker gemacht – was gar nicht einfach war, da ich ein ziemlich renitenter Bursche war“²⁰. Ebenso wie Eislers Dankbarkeit gegen Schönberg wie die eines Sohns zu seinem Vater war, so zeigten auch alle späteren Konflikte – abgesehen von den divergierenden politischen Standpunkten – Merkmale einer aufbegehrenden Rebellion gegen väterliche Bevormundung.

II

Zu einem Wendepunkt in Eislers Lehrzeit wurde der 29. März 1923: hier scheint Schönbergs Entscheidung gefallen zu sein, daß Eisler nun „fertig“ sei und die Lehre beendet habe. Eislers „Meisterstück“ war die *Klaviersonate op. 1*. Alban Berg war

15 Original in der Schoenberg-Collection der Library of Congress.

16 Vgl. *Katalog*, S. 294.

17 *Briefe*, S. 75.

17a H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970, S. 168.

18 Am 2. Mai 1924 bei Dr. Norbert Schwarzmann in Wien.

19 Zitiert nach: Programmheft zum Kammermusik-Konzert der Berliner Staatskapelle am 3. Januar 1960.

20 Bunge, S. 168.

Zeuge, als Eisler an diesem Tag bei Schönberg in Mödling „*seine Klaviersonate spielte. Ein recht hübsches Stück, das Schönberg sofort in Prag aufführen läßt (Steuermann)*“²¹. Wohl nicht ganz ohne Neid registrierte Berg „*dieses fast unüberlegte Annehmen von Eislers Sonate für Prag und für eine Empfehlung an Hertzka, wobei, bitte, der dritte Satz noch gar nicht fertig komponiert ist*“. Der dritte Satz, ein Allegro-Finale, muß innerhalb kürzester Zeit fertig geworden sein, denn bereits am 10. April führte Eduard Steuermann die ganze Sonate im Rahmen eines ordentlichen Vereinsabends des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ in Prag auf²². Mindestens ebenso entscheidend wie die Prager Aufführung war die Empfehlung des op. 1 an Hertzka, Schönbergs Verleger.

„*Lieber Eisler, gehen Sie sobald Sie diesen Brief erhalten zur U. E., sagen Sie, dass Sie durch mich an Dir. H. empfohlen sind und ersuchen Sie, Ihnen zu sagen, wann Sie Ihre Werke zeigen dürfen. Ich verspreche mir allerdings gar nichts davon. Er hat Webern auch erst genommen, wie es fast zu spät war*“²³, und Berg hat er immer noch nicht!²⁴ Wenden Sie sich vielleicht an Kauder, Pisk, Petyrek oder Meister Gross!

Besten Gruß Arnold Schönberg 6. IV. 1923“²⁵

Mit dem folgenden Empfehlungsschreiben Schönbergs ging Eisler zur Universal Edition:

„6. 4. 1923 *Lieber Herr Direktor,*
*der Überbringer dieses Briefes, der Ihnen durch seine untergeordnete Tätigkeit bei der U. E. bereits bekannt sein dürfte*²⁶, *ist mein ehemaliger Schüler Hanns Eisler. Er wird versuchen, Ihr Interesse für seine Klaviersonate zu erwecken und für eine noch nicht ganz vollendete Oper*²⁷. *Leider kenne ich keinen Ihrer jüngeren Autoren gut genug, um ihm eine wirksame Empfehlung an Sie zu erbitten und kann ihm daher nur mit meinem geringfügigen Wort zu nützen versuchen. Immerhin möchte ich erwähnen, daß er mir seine Sonate neulich vorgespielt hat, worauf ich spontan den Entschluß fasste, sie aufs Programm der Prager V.-Konz. zu setzen – ein Vorgehen, für das ich gewiss den Tadel aller Einsichtigen verdiene (die Neidischen eingeschlossen). Ich gebe Ihnen natürlicherweise keinen Rat; denn dadurch, dass ich Ihnen seinerzeit x-male die Werke von Webern und Berg empfohlen habe, ist meine Urteilslosigkeit und mein Instinktangel wohl für alle Zeiten bewiesen. Machen Sie also was Sie wollen.*
Besten Gruß Arnold Schönberg“²⁸

21 A. Berg, *Briefe an seine Frau*, München-Wien 1965, S. 494.

22 Vgl. *Katalog*, Wien 1974, S. 90. Eberhardt Klemm nennt, Ratz folgend, die Aufführung der Sonate während des Wiener Musik- und Theaterfests im Oktober 1924 als Uraufführungsdatum. Die Prager Aufführung hätte somit den Charakter einer halböffentlichen Voraufführung.

23 Werke Weberns wurden, nach einem gescheiterten Vorstoß Schönbergs von 1909, erst ab 1920 in die U. E. aufgenommen.

24 Erst am 13. April 1923 wurde mit dem *Wozzeck* ein Werk Bergs in die U. E. aufgenommen, obwohl Schönberg sich schon am 24. Oktober 1921 nachdrücklich dafür eingesetzt hatte, vgl. Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 252. Berg, der den *Wozzeck* zunächst im Selbstverlag herausgeben mußte, hat deshalb 1923 zunächst zwischen dem Schirmer-Verlag New York und der U. E. geschwankt; vgl. Berg, *Briefe*, S. 496 f.

25 Typoskript in der Schoenberg-Collection. Handschriftliche Zusätze waren leider nicht zu entziffern.

26 Gemeint ist wohl die Korrektortätigkeit von 1919/20.

27 Es ist bis jetzt keine frühe Oper Eislers aufgetaucht; bekannt ist aber, daß Eisler schon frühzeitig Opernpläne an Büchners *Leonce und Lena* geknüpft hatte. Vgl. *Sinn und Form*-Sonderheft, S. 388; N. Notowicz, *Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, Berlin (DDR) 1971, S. 225.

28 Schreibmaschinen-Durchschrift in der Schoenberg-Collection.

Wenig später traf bei Schönberg, der selbst nicht nach Prag gefahren war, in Mödling das folgende Telegramm ein:

„Meine Arbeiten von Herzka in Verlag genommen + Sonate in Prag grossen Erfolg + Brief folgt + allerherzlichsten Dank. Eisler“²⁹

Den angekündigten Brief schrieb Eisler nach seiner Rückkehr aus Prag am 13. April 1923, am gleichen Tag also, an dem Berg seinen Vertrag mit der U. E. schloß.

„Wien am 13. April 1922 [sic]

Hochverehrter Meister!

Vor allem möchte ich der gnädigen Frau und Ihnen aufs herzlichste zu der Geburt eines Enkels gratulieren. Ich habe heute früh lange mit Greissle³⁰ gesprochen und freue mich riesig, daß [es] Ihrer Frau Tochter so gut geht, ja daß sie Sonntag schon aufstehen kann. Nochmals meine herzlichsten Glückwünsche. Dieses Ereignis macht bei uns in Wien hier Sensation.

Von mir (mein Telegramm werden Sie wohl schon erhalten haben) kann ich sehr erfreuliches mitteilen.

1. Herzka nimmt mich in seinen Verlag. Dieses ist eine feste Abmachung³¹. (Am meisten scheint er sich für die Oper zu interessieren.) Er war riesig liebenswürdig und erklärte öfters, daß ich es nur Ihrer Empfehlung zu verdanken habe.

2. Die Sonate hat in Prag gut gefallen. Zemlinsky, Jalowetz sollen sich außerordentlich lobend geäußert haben. Am meisten scheint der 3. Satz (Finale) gewirkt zu haben. Aber auch die anderen Sätze. Nach allem was mir berichtet wurde, fand das Stück eine sehr gute Aufnahme.

3. Sie erinnern sich vielleicht, daß ich einen Zyklus Lieder (6) zu den Salzburger Kammernusikfestspielen eingereicht habe³². Gestern kam Pisk³³ (unaufgefordert) zu mir und teilte mir mit, daß das Komitee es einstimmig angenommen hat. Marx und Wellesz sollen von diesen Liedern sehr begeistert (?) sein. Ich glaube nicht, daß das nur Tratscherei vom Pisk ist.

Hochverehrter Meister! Sie können sich denken, wie ich mich über alles dies freue.

Sie haben sich jahrelang geplagt und geärgert mit mir. Wenn etwas Brauchbares aus mir werden wird, habe ich das nur Ihnen zu verdanken! Ich bin ja heute noch ein blutiger Anfänger und Patzer, aber was wäre erst aus mir für einer geworden, wenn Sie mich nicht zum Schüler angenommen hätten!!! Und nicht nur musikalisch verdanke ich alles Ihrem Unterricht, Ihren Werken und Vorbild. Ich habe mich ja doch, wie ich hoffe, auch als Mensch mich ein bisschen gebessert. Das viele „Deigetzen“ und die schwulstigen Phrasen und Unwahrheiten haben Sie mir abgewöhnt. Und was noch davon da sein sollte, hoffe ich noch ganz zu verlieren.

Dazu haben Sie sich immer um meine materielle Lage gekümmert und ich werde nie vergessen, wie Sie mir in diesem furchtbaren Winter 1919-20 ein Verdienst verschafft haben (U. E.). Ich wäre ja sonst buchstäblich verhungert. Auch der Aufenthalt in Holland³⁴ hat mich (wie mir mein Arzt seinerzeit mitgeteilt hat) vor einer körperlichen Katastrophe bewahrt.

Ich verdanke Ihnen also alles, (vielleicht noch mehr als meinen armen

29 Original in der Schoenberg-Collection.

30 Felix Greissle war mit Schönbergs Tochter Trudi verheiratet.

31 Laut Eislers *Kurzer Selbstbiografie* von 1955 schloß Hertzka einen Zehnjahresvertrag.

32 Gemeint ist wohl der Liederzyklus op. 2, der erst 1925 in Donaueschingen uraufgeführt wurde.

33 Der Schönberg-Schüler Paul Amadeus Pisk, damals Theorielehrer am Neuen Wiener Konservatorium und mit Paul Stefan Herausgeber der *Musikblätter des Anbruch*, war führend in der Organisation der IGNM tätig.

34 Eisler wohnte von Ende September 1921 bis Ende März 1922 als Assistent Schönbergs im holländischen Seebad Zandvoort.

Eltern) und dafür kann ich Ihnen nur das Versprechen geben, daß ich mich sehr bemühen werde, Ihnen Freude zu machen und dem Namen ‚Schönbergsschüler‘ Ehre.

Ich bitte Sie vielmals die Widmung der Klaviersonate op. 1 anzunehmen.

In höchster Verehrung und Dankbarkeit

Ihr sehr ergebener Schüler

Hanns Eisler

II. Sebastian-Kneippgasse 11-13³⁵

Schönberg hat die Widmung für Eislers op. 1, wie auch schon früher für mehrere Kompositionen Bergs und Weberns, angenommen. Eisler bedankte sich dafür in einem etwa mit Mai 1923 zu datierenden Brief:

„Hochverehrter Meister!

Ich danke Ihnen vielmals für die Annahme der Widmung. Es wäre mir nie eingefallen, Sie auf solche Weise zu bitten. Ein Brief, der am 13. April an Sie abgeschickt wurde, muß verloren gegangen sein³⁶.

Die Sonate wird frühestens Ende Juni, spätestens Anfang September herauskommen. –

Ich bin ziemlich fleißig an einem Bläserquintett, das hoffentlich bald fertig sein wird³⁷. Sobald ich eine Reinschrift habe, werde ich mir anzufragen erlauben, ob ich zu Ihnen kommen darf. Ich möchte Sie sehr, sehr bitten, sich die neue Arbeit anzusehen. – Ich bin sehr deprimiert, daß Sie mich sonst nie sehen wollten und bitte Sie für alle unwissenschaftlich begangenen Lausbübereien aufrichtigst um Verzeihung. In größter Verehrung und Dankbarkeit

Ihr ergebener Schüler

Hanns Eisler

II. B. Sebastian-Kneippgasse 11-13

PS. Ich habe zu diesen Zeilen einen ganzen Vormittag gebraucht, weil ich ja immer wieder versucht habe, das ungeheure Gefühl des Dankes für alles: Unterricht, Förderung, Erziehung, Sorge um meine materielle Existenz, Amsterdam und so vieles andere, auszudrücken. Nun haben Sie so alles für mich getan und ich habe Sie dafür höchstens geärgert, daß ich jetzt wirklich beschämt bin und gar nicht mehr weiß, was ich Ihnen, hochverehrter Meister, noch sagen soll. Dann habe ich immer Ihre Stimme im Ohr: ‚Komplimente brauch‘ ich nicht. Soll‘ er lieber arbeiten, der Patzer‘ –

Bitte glauben Sie nicht an Phrasen eines Anfängers, der sich gedrückt sieht, aber ich könnte für Sie jemanden erschlagen. (Vielleicht geschieht das noch einmal.) U n e r h ö r t e s t e n D a n k !!

Wenn aus mir einmal etwas anderes werden sollte als ein ‚verschmockerter Deigetzter‘, so ist das Ihr Werk. Da Ihre Werke ganz großartig zu sein pflegen, muß ich mich sehr, sehr anstrengen. Das verspreche ich Ihnen³⁸.

Ein weiteres Dokument für Schönbergs Fürsorge für Eisler ist ein Brief vom 23. Mai 1923 an Frl. Anny Winslow, in dem er um finanzielle Unterstützung für seinen Schüler bittet:

35 Original in der Schoenberg-Collection.

36 Schönberg hatte den Brief erhalten.

37 Eislers *Divertimento für Bläserquintett op. 4* entstand auf Anregung Schönbergs, der im gleichen Jahr mit seinem *Bläserquintett op. 26* begonnen hatte. Das Bläserquintett Eislers muß er sehr geschätzt haben, denn am 6. Juli 1924 empfahl es Schönberg dem Hornlehrer seines Sohnes Georg, Prof. Stiegler (vgl. Brief in der Schoenberg-Collection).

38 Original in der Schoenberg-Collection.

„Hanns Eisler, Schüler von mir, (. . .) sehr begabter junger Komponist, infolge Unterernährung und schwerer Verwundung im Krieg mit einem Lungenleiden behaftet; von mir derzeit an die U. E. (. . .) empfohlen (. . .); er ist also sehr begabt und arm und wird infolge dessen von seinen Kompositionen höchstens Ehre bekommen, aber kein Geld!!!“³⁹

In einem Brief vom August 1923 berichtete Eisler seinem Lehrer, der sich in Traunkirchen in Urlaub befand, aus Wien:

„Hochverehrter Meister!

Verzeihen Sie, daß ich so lange von mir nichts hören gelassen habe. Ich habe von Tag zu Tag gehofft, einmal nach Traunkirchen fahren zu können, aber es geht aus vielerlei Gründen leider nicht. –

Hier in Wien ist nicht viel los. Die Stimmung (obwohl wir vor den Wahlen sind) ist sehr ruhig. Musikalisch schläft alles bis auf diese grauenhafte Volksoper, die nach Aussage des Rankl das Niveau einer argen Schmiere erreicht hat.

Von Salzburg habe ich leider nicht viel gehört⁴⁰. Ein so wüstes Geschimpfe, wie es in der Presse vom Korngold⁴¹ zu lesen war, habe ich noch nie gehört. Es muß also vieles sehr gut gewesen sein, daß der Kerl sich so aufregt. –

Steuermann hat mir (wie er auf ein paar Tage hier war) ein paar der neuen Klavierstücke von Ihnen vorgespielt⁴². Die sind unerhört und ganz großartig. Besonders hat mir die *Melodik* und der so eigentümliche Charakter dieser Stücke gefallen.

Er hat mir auch vieles erklärt. Man muß sich aber das sehr genau anschauen, um es zu verstehen. –

Mit Rankl war ich öfters beisammen. Er ist nach seinem Urlaub wieder im ‚Dienst‘ und es geht ihm recht gut. Leider hat er gar nichts komponiert. Weiß der Teufel, was bei ihm nicht klappt!

R.⁴³ habe ich gesprochen. Trotzdem er mein Bläserquintett in Hamburg aufführen will, mußte ich leider seine Kompositionen *a b s c h e u l i c h* finden. Er scheint darüber sehr gekränkt zu sein, aber die Sachen sind zu schlecht. 2 Stücke (für die Pierrotbesetzung) jedes ca. 10 Takte lang. Ohne Einfall, unmöglich im Satz. Kein Mensch weiß warum diese Stücke nach 10 Takten aus sind. Es könnte noch jahrelang so fort gehn und, daß sie es nicht tun, ist das einzig Gute daran. –

Polnauer konnte ich leider nie erwischen. Kolisch ist in Karlsbad. Von mir kann ich leider nicht vieles erzählen. Ich war die ganze Zeit über hier (bis auf 3 Tage in Gaaden). Meinen Arbeiten geht es recht gut. An dem Bläserquintett sind nur ein paar Stellen zu ändern. (z. B. Coda der Variationen und im Rondo.) Außerdem habe ich ein *Miserere* für Solo, gem. Chor und Orchester geschrieben. Jetzt arbeite ich an einem *Variationenwerk* über ein Thema von Ihnen (op. 19 Nr. IV). Es wird aber noch längere Zeit brauchen, bis es etwas wird⁴⁴.

Ich habe noch viele Pläne und Entwürfe, hoffentlich wird etwas aus ihnen.

Die Sonate kommt jetzt erst in den Stich. Vor Ende September wird sie kaum fertig sein.

Hoffentlich werden Sie jetzt nicht mehr durch viele Besuche gestört. Ich habe leider gehört, daß die gnädige Frau krank ist. Das ist ein großes Malheur und ich bitte Sie, ihr meine herzlichsten Wünsche für eine *baldigste Besserung* auszudrücken⁴⁵.

39 Schreibmaschinen-Durchschrift in der Schoenberg-Collection.

40 In Salzburg fand im August das Internationale Kammermusikfest statt.

41 Julius Korngold war Musikkritiker an der Wiener *Neuen Freien Presse*. Schönberg schrieb zu einer seiner Kritiken am 9. Juli 1923 eine Glosse mit dem Titel *Theoretiker-Hirn*.

42 Steuermann waren Schönbergs *Klavierstücke* op. 23 und 25 zur Uraufführung überlassen worden.

43 Kompositionsschüler Schönbergs.

44 Weder das *Miserere* noch das *Variationswerk* sind bis heute aufgefunden worden.

45 Mathilde Schönberg verstarb am 22. Oktober 1923.

*Ich wünsche Ihnen, hochverehrter Meister, die beste Erholung und Arbeit!
In größter Verehrung
Ihr sehr ergebener
Hanns Eisler*⁴⁶

Zum 13. September 1923, Schönbergs 49. Geburtstag, traf in der Villa Spaun in Traunkirchen auch ein Glückwunschtelegramm Eislers ein⁴⁷. Für den folgenden 50. Geburtstag bereiteten ihm seine Schüler und Freunde, wie schon zu seinem 40. Geburtstag, wieder eine Festschrift vor. Hanns Eisler als „*der repräsentativste Komponist der jüngsten Generation von Schülern Arnold Schönbergs*“⁴⁸ war in ihr als einziger zweifach vertreten: mit einer Sammlung von Schönberg-Anekdoten⁴⁹ sowie dem Aufsatz *Arnold Schönberg der musikalische Reaktionär*.

III

Mit dem Aufsatz *Arnold Schönberg der musikalische Reaktionär*, mit dem seine umfangreiche musikpublizistische Tätigkeit ihren Anfang nahm, wollte Eisler einer immer noch in der Öffentlichkeit existierenden Klischeevorstellung entgegentreten, nach der Schönberg ein musikalischer Bauernschreck, ein „Revolutionär“ sei. „*Aus einem Bruch mit einer Konvention, wie es die Tonalität war, schloß man bei Schönberg auf eine allgemeine Negierung jeder musikalischen Vergangenheit.*“ Für das durchschnittliche bürgerliche Wiener Publikum, das allerdings in seiner ganzen Breite durch die *Musikblätter des Anbruch* kaum erreicht werden konnte, besaß der Name „Schönberg“ ähnlich wie der Revolutionsbegriff nicht nur die negative Konnotation des Gewaltvollen, sondern auch des Traditionsbrüchigen; dem Umgangsverständnis schienen musikalische und politische Revolution unmittelbar miteinander verknüpft zu sein. „*„Schönberg“ ist heute nicht nur der Name eines großen Komponisten, sondern auch ein Begriff, der Umsturz und einen vollkommenen Bruch mit der Tradition bedeutet*“⁵⁰. Für diese Wiener, die selbst 1924 – wie ja auch Schönberg – noch insgeheim der Monarchie nachtrauerten, konnte dagegen die Charakterisierung eines Komponisten als traditionsverbunden nur ein Kompliment bedeuten. Nichts anderes als die Abwehr der negativen Implikate des Titels eines „Revolutionärs“ soll zunächst die pointierte Formel von Schönberg als dem „musikalischen Reaktionär“ bedeuten. Schönberg legte in der Tat zu jener Zeit großen Wert darauf, in jeder Beziehung nicht mehr als der „wilde Mann“ zu gelten: nicht nur versuchte er, sein System der Zwölftontechnik, das er als eine Fortsetzung alter Traditionen verstand, zu konsolidieren, sondern er bemühte sich auch vermehrt um gesellschaftliche Kontakte, auch mit der Aristokratie. „*Die musikalische Welt muß umlernen und Schönberg nicht mehr als einen Zerstörer und Umstürzler, sondern als Meister betrachten. Heute ist es uns klar: er schuf sich ein neues Material, um in der Fülle und Ge-*

46 Original in der Schoenberg-Collection.

47 Ebenda.

48 Th. W. Adorno, *Anbruch* VII, Wien 1925, S. 422.

49 Sie wurden von Schönberg mit Annotationen versehen; vgl. J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel usw. 1959, S. 173.

50 H. Eisler, *Musik und Politik, Schriften 1924-1948*, München 1973, S. 13.

geschlossenheit der Klassiker zu musizieren“. Oder mit anderen Worten: „*Er ist der wahre Konservative: er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können*“⁵¹. Eisler hebt damit Schönbergs verstärkte Zuwendung zu klassischen Formen hervor, wodurch die „*Periode der Formauflösung*“ abgeschlossen sei.

Hinzu kommt noch ein zweites. In seiner Strategie zur Verteidigung seines Lehrers konstruiert Eisler auch einen Gegensatz Schönbergs zu einer musikalischen „*Fortschrittspartei*“, unter der man sich Wagnerianer vom Schlage Pfitzners vorstellen mag: aus ihrer Sicht sei Schönbergs neuerlich verstärkte Bindung an die Klassik, sein Verzicht auf Leitmotive oder großes Orchester, geradezu „*reaktionär*“.

Man mißversteht den Aufsatz von 1924, wenn man schon ihn mit politischen Kriterien mißt; Eislers Begriffe des Revolutionären bzw. Reaktionären beziehen sich hier noch nicht auf Gesellschaftliches, sondern allein auf das Verhältnis zur musikalischen Tradition. In der Vermittlung und Weiterentwicklung der Tradition sah Eisler das wesentliche Verdienst Schönbergs: „*Das Hauptsächliche, was ich Schönberg verdanke, ist, ich glaube, ein richtiges Verständnis der musikalischen Tradition der Klassiker*“⁵². Erst im Licht späterer Äußerungen Eislers über den „*entsetzlichen Kleinbürger*“ Schönberg kann der Aufsatz-Titel auch politisch verstanden werden, so wie es etwa Kurt Blaukopf 1935 andeutete: „*Er [Schönberg] hat die musikalische Technik so weit ausgeschöpft, wie es die bürgerliche Funktion zuließe. Das ist seine (teil-) revolutionäre Seite. Er geht aber nicht über die bürgerliche Funktion der Musik hinaus. Das ist seine (gesamt-)reaktionäre Haltung*“⁵³.

Essenz der Tradition ist für Eisler, wie Schönbergs Unterrichtsanalysen ihn gelehrt hatten, die „*Fülle und Geschlossenheit der Klassiker*“. Die Romantik fällt dagegen weitgehend weg, was in den Jahren der Neuen Sachlichkeit nicht nur für die Schönberg-Schule charakteristisch war. Tatsächlich stand Eisler der musikalischen Romantik – wobei Schubert und Brahms als Ausnahmen gelten können – zeitlebens relativ fern; vor allem die Spätromantik Wagners stellte sich ihm als Verfallserscheinung und musikalische Sackgasse dar⁵⁴. Getreu dem Gedanken, daß in Zeiten des Verfalls sich Konservatismus auf der einen Ebene als Fortschrittlichkeit auf einer anderen erweisen könnte, nahm er, dem „*Revolutionär*“ Wagner gegenüber, für Schönberg und sich lieber das Odium des „*Reaktionärs*“ auf sich. Positiv hebt deshalb Eisler Schönbergs Verzicht auf Wagnersche Kompositionsmitel hervor: „*Zum Beispiel das Monodram ‚Erwartung‘ op. 17: Formal kann man es am ehesten mit einem Finale oder einer ‚Szene und Arie‘ einer vorwagnerschen Oper vergleichen. (. . .) Es wird vollkommen auf das Leitmotiv verzichtet, ein beinahe reaktionärer Zug. Diese Musik hat eben wieder andere Aufgaben, als zu illustrieren. Sie begnügt sich nicht damit, sobald nur die Hauptperson nur den Kopf aus der Kulisse hervorsteckt, dieser ihr Leitmotiv vorzuspielen*“⁵⁵.

51 *Schriften*, S. 15.

52 Notowicz, *Gespräche*, S. 45.

53 Hans E. Wind (= Pseudonym für Kurt Blaukopf), *Die Endkrise der bürgerlichen Musik und die Rolle Arnold Schönbergs*, Wien 1935, S. 61.

54 Den fortschrittlichen Flügel der Romantik scheint Eisler vor allem über die Literatur rezipiert zu haben, was die Textwahl zu seinen Heine-Chören op. 10 belegt.

55 *Schriften*, S. 13 f.

Bemerkenswert ist, wie sehr die an der Klassik entwickelte Formanalyse Schönbergs Eisler schon derart zur zweiten Natur geworden ist, daß er sie selbst an ein Werk wie *Erwartung* anlegt. Seine Ablehnung der Wagnerschen Ästhetik geht so weit, daß er selbst deren unbezweifelbaren Einfluß auf die musikalische Entwicklung Schönbergs leugnen möchte: „*Denn selbst in seinen ‚radikalsten‘ Werken war Schönberg nie Artist, nie Literat, sondern nur Musiker. . .*“. Eisler vertritt hier noch positiv das „reaktionäre“ Ideal des reinen Musikers, der primär Handwerker zu sein habe, und folgt damit Schönberg, der in der Einleitung zu seiner Harmonielehre schrieb: „*Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür eine gute Handwerkslehre gegeben*“⁵⁶. Aus diesem Grunde sind Eislers Ausdruckstheorien, wie sie Wagner, aber auch der frühe Schönberg verfochten haben, suspekt, und gilt ihm die musikalische Struktur als die einzig bestimmende Kategorie, selbst in Schönbergs „radikalen“ atonalen Werken: „*Jedes dieser Werke besitzt eine gesunde musikalische Struktur, die mit unserem heutigen theoretischen Wissen sehr wohl erklärt und verstanden werden kann*“. Eislers positive Einschätzung der technischen Analysierbarkeit des Monodrams *Erwartung* beruht zweifellos auf einem übertriebenen Optimismus; denn gerade an diesem Werk ließe sich zeigen, wie unzureichend eine isolierte Analyse der musikalischen Struktur sein kann. Eisler übertrug hier die Ästhetik der konstruktiv-dodekaphonen Periode auch auf Schönbergs frühere expressiv-atonale Periode, auf den Komponisten „*psychoanalytischer Traumprotokolle*“ (Adorno), und meinte den ganzen Schönberg zu charakterisieren, wenn er sagte: „*Wie anders geartet ist doch dieser Künstler als die modernen Tondichter, denen es mehr auf die Psychologie ankam*“⁵⁷.

Schon während seiner Lehrzeit hat Eisler die Trennung zwischen manifestem Inhalt und musikalischer Struktur in Schönbergs Werken vollzogen und sein Augenmerk allein auf die „*strenge, saubere, ehrliche Handwerkslehre*“ gerichtet, die Schönberg ihn lehrte. Eislers große Wertschätzung für Schönberg beruht also zumindest zum Teil auf seinem zunächst sehr eng gefaßten Musikbegriff einerseits, einem von allem anderen abstrahierenden Bild vom Komponisten Schönberg andererseits. Schönbergs Werk besaß deshalb innerhalb von Eislers Musikanschauung ein gewisses Sonderrecht; denn es ist nicht einzusehen, warum Eisler nicht auch schon damals am Oeuvre Wagners diese Trennung von Inhalt und musikalischer Struktur hätte vornehmen können, um so auch Wagner, außer der *Erwartung* also auch den *Tristan*, in seinen Erbebegriff, in den Fundus der verpflichtenden musikalischen Tradition einzubeziehen. Eislers Verzicht auf die Idee des Gesamtkunstwerks, auf Leitmotivik und illustrative Musik, später ganz bewußt in seinem Film-musik-Buch formuliert, ist in seinem frühesten Aufsatz von 1924 schon angelegt.

Angelegt ist in Eislers Aufsatz noch ein Weiteres: Wenn es heißt, daß sich Schönberg „*ein neues Material*“ schuf (= revolutionäre Handlungsweise), um in der „*Fülle*

56 C. Dahlhaus benannte in seiner *Musikästhetik* treffend das dieser Trennung zugrundeliegende Mißtrauen gegen Ästhetik: „*Sie ist dem Verdacht ausgesetzt, nichts als sachfremde Spekulation zu sein, die von außen, sei es dogmatisch oder nach vagen Geschmackskriterien, über Musik urteilt, statt sich dem inneren Zug der Werke, der in jedem ein anderer ist, anzuvertrauen*“ (S. 8).

57 *Schriften*, S. 15.

und Geschlossenheit der Klassiker zu musizieren“ (= konservative Handlungsweise), so weist das hin auf Eislers Trennung zwischen Material und Verfahrensweise, auf seine spätere Anschauung von der Priorität der verfügbaren Vielfalt kompositorischer Verfahrensweisen über die Verabsolutierung des Materialstandes. Eislers Satz von dem Musiker, der sich sogar eine Revolution schuf, um Reaktionär sein zu können, läßt sich dann auf Schönberg wie auf Eisler münzen: auf Schönberg als auf einen Musiker, der, wie etwa in der *Klaviersuite op. 25*, auf das neue Material alte Verfahrensweisen und Formen anwandte, auf Eisler als auf einen Komponisten, der, wie etwa im *Solidaritätslied*⁵⁸, umgekehrt neue Verfahrensweisen auch am alten tonalen Material erprobte. Voller Sympathie stellt Eisler in seinen Schönberg-Anekdoten den Lehrer als einen Komponisten dar, der einen Avantgardismus um jeden Preis entschieden ablehnte und sich sogar zutraute, auch in C-dur ein modernes Stück zu schreiben:

„Nichts ist Arnold Schönberg so verhaßt wie eine Komposition, in der der Autor, nur um ‚modern‘ zu erscheinen, ohne Können und ohne Einfall Dissonanzen und formale Unmöglichkeiten häuft. In größter Erregung rief er einmal aus: ‚Paßt’s auf! Diesen Kerlen tu’ ich das noch einmal an und schreib’ ein Stück in C-Dur!‘“⁵⁹

Diese in der Anekdote ausgesprochene Drohung und ihre tatsächliche spätere Verwirklichung in Gestalt der überaus komplizierten C-dur-Kanons, die als Anhang zum op. 28 Teil der Auseinandersetzung mit Schönbergs Komponistenkollegen waren, sind die präzisesten Belege für Eislers These von Schönberg, dem musikalischen Reaktionär.

IV

Das Denkmal, das Schönberg zu seinem 50. Geburtstag von seinen Schülern gesetzt wurde und in dem Eislers oben dargestellter erster Aufsatz enthalten war, erschien als Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* im August/September 1924. Das folgende Oktoberheft brachte den ersten Aufsatz über Eisler: Eislers langjähriger Freund Erwin Ratz widmete seinem ehemaligen Mitstudenten anlässlich der öffentlichen Aufführung der *Klaversonate* auf dem Wiener Musik- und Theaterfest 1924 eine analytische Studie über seine bisherigen Werke – am 29. Juli 1924 war mit dem *Duo für Violine und Violoncello* das op. 7 vollendet worden –, in der er Eisler als die dritte kompositorische Begabung im Schönbergkreis neben Berg und Webern stellt. „Wir sehen hier einen jungen Künstler, dessen Eigenart und außerordentliche Begabung bald in steigendem Maße das Interesse der Öffentlichkeit auf sich richten wird. . .“ Tatsächlich fielen Eisler bald alle Ehrungen eines jungen erfolgreichen Komponisten zu. Im Mai 1925 wurde ihm der Kunstpreis der Gemeinde Wien für sein op. 1 verliehen, das schon zu diesem Zeitpunkt Aufführungen u. a. in New York, Moskau und Paris erlebt hatte; im Juli 1925 wurden auch Eislers Lieder op. 2 auf dem Donaueschinger Kammermusikfest uraufgeführt.

58 Vgl. die Analyse R. Brinkmanns (*Kompositorische Maßnahmen Eislers*, in: *Über Musik und Politik*, hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1971).

59 *Schriften*, S. 17.

Selten jedoch haben Musikfeste eine solche unmittelbare musikgeschichtliche Rolle gespielt wie das Musikfest der IGNM, das im September 1925 in Venedig stattfand: für Eisler und Schönberg bedeutete es den Anstoß zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der musikalischen Moderne. Schönberg, dessen *Serenade op. 24* dort aufgeführt worden war, hatte das Gefühl, in Venedig nicht ganz ernst genommen worden zu sein. Er sah sich in seinem Selbstbewußtsein gekränkt⁶⁰ und antwortete auf alle Kränkungen und Angriffe mit den unmittelbar nach der Rückkehr von Venedig konzipierten *Chorsatiren op. 28*, die eine Abrechnung darstellen sollten mit den Komponisten, denen, wie den Neoklassizisten, sich die Frage nach neuen Kompositionsweisen zur Stilfrage reduzierte⁶¹. Von hier datiert seine Auseinandersetzung mit Strawinsky, die dann Th. W. Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* weiterführte; hier setzten auch seine um das Begriffspaar „*Stil und Gedanke*“ („*Style and Idea*“) kreisenden Reflexionen ein. Noch 1924 hatte Schönberg Paul Bekker gegenüber versichert, er sei nicht mehr der „*wilde Mann*“ wie früher; aber das Unverständnis, dem seine neue Kompositionstechnik, die doch die Vorherrschaft der deutschen Musik auf Jahre hinaus absichern sollte, nicht nur in Venedig sondern teilweise auch im eigenen Kreis begegnete, ließ ihn wieder die Auseinandersetzung suchen.

Auch Eisler kehrte gleich Schönberg unbefriedigt, ja verärgert aus Venedig zurück, obwohl sein Beitrag zum Musikfest, das *Duo für Violine und Violoncello op. 7*, das von Rudolf Kolisch und Joachim Stutschewski, denen das Werk gewidmet ist, mit Erfolg vorgetragen und von Th. W. Adorno im *Anbruch* verständnisvoll besprochen wurde, in Venedig freundliche Aufnahme fand. Ein Eisenbahngespräch mit Schönbergs Schwager Alexander Zemlinsky auf der Rückreise enthüllte, daß Eislers Unbehagen sehr viel weiter ging als das Schönbergs. Zemlinsky nahm Eislers kritische Worte mit besonderem Interesse auf, weil er, der die zum Teil übertriebene Bewunderung, die Schönbergs Schüler ihrem Lehrer entgegenbrachten, schon lange mit Mißtrauen angesehen und auch Schönbergs kompositorischer Entwicklung gegenüber nicht immer volles Einverständnis gezeigt hatte, eigene Kritik durch Eisler bestätigt fand. Im Frühjahr 1926 traf Schönberg, der im Januar nach Berlin übersiedelt war, um dort eine Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste zu übernehmen, mit Eisler zusammen, der bereits seit 1925 in Berlin wohnte, und stellte ihn wegen des ihm von Zemlinsky zugetragenen Eisenbahngesprächs zur Rede. Um das schon einige Monate zurückliegende Gespräch rekonstruieren zu können, fragte Schönberg am 3. März 1926 bei Zemlinsky an:

„Lieber Alex, da Herr Eisler behauptet, Du müßtest ihn mißverstanden haben, als Ihr im Eisenbahnzug über die Zwölftonkomposition spracht, so wäre ich Dir sehr dankbar, wenn Du folgende Fragen beantworten wolltest. (. . .)“

60 Vgl. Schönberg, *Briefe*, S. 168.

61 Schönberg dachte offensichtlich noch an eine Fortsetzung seiner Satiren, wie aus einem Textentwurf vom 13. Februar 1926 hervorgeht, wo er Chor und Vorsänger singen läßt: „*Ich habe einen neuen Stil . . . unsubjektiv . . . unparteilich: eine Musterkarte an Objektivität . . . eine Mischung von allem, was nur an Händel lanxweilt und an Léhar amüsiert . . . Ein Weltartikel, Massenabsatz garantiert*“. (Nachlass)

I, Hat Herr E. gesagt, daß er von allen diesen modernen Dingen abkomme?

II, daß er die Zwölftonmusik nicht verstehe?

III, daß er sie überhaupt nicht für Musik halte?

Das hast Du mir seinerzeit erzählt, und da E. es bestreitet, so läge mir daran, die Wahrheit festzustellen. Du erinnerst Dich vielleicht auch an das Lob, das Du ihm gespendet hast: er sei der einzige selbständige Kopf unter meinen Schülern, der nicht alles nachbete“⁶².

Zemlinskys Antwort und Schönbergs nachfolgender empörter Brief an Eisler, in dem er ihn einen Verräter an der Wiener Schule nannte, sind bisher nicht bekannt. Der folgende Briefwechsel aber kann hier erstmals lückenlos abgedruckt werden.

„Sehr verehrter Herr Schönberg!

Ich habe jetzt wieder einige Tage über diese traurige Sache nachgedacht und muß doch von der Erlaubnis, Ihren Brief nicht abzusenden, Gebrauch machen.

Nachdem ich mich von meiner Verblüffung erholt habe (Verblüffung: Ich habe zum erstenmal präzise gehört, was ich eigentlich gesagt haben soll), ist es mir jetzt vollkommen klar, daß alle diese Aussprüche von mir stammen könnten.

Das Mißverständnis besteht darin, sie auf Ihre Person anzuwenden. Das ist keine faule Ausrede, denn:

Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse und verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben. Nach Möglichkeit vermeide ich, sie zu hören oder zu lesen. (Auch meine eignen Arbeiten der letzten Jahre muß ich leider dazu rechnen.) Von einem Musikfestkommand, habe ich diesem Ekel sicher aufs heftigste Ausdruck gegeben.

Auch verstehe ich nichts (bis auf Äußerlichkeiten) von der 12-Ton-Technik und -Musik. Aber ich bin von Ihren 12-Ton-Werken (wie z. B. der Klaviersuite) begeistert und habe sie aufs genaueste studiert.

Auch: ‚das ist keine Musik‘ könnte ich gesagt haben; aber aus einer Situation gerissen und in einen anderen Zusammenhang gebracht, muß ich ihn ablehnen. Hier liegt ein Irrtum oder irgendein mißverständener Witz zugrunde.

Daß Sie mich nicht nur einer so primitiven Idiotie, sondern auch einer solchen Schädigkeit für fähig halten, hat mich außerordentlich gekränkt. (Ich habe also ein Vertrauen verloren, das ich nie besessen habe.)

Verblüfft hat mich weiter auch Ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): ein mit Modeworten vollgepfropfter ‚dernier cri‘-Bürgerknabe, aufs äußerste an allen Richtungen interessiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schädigkeit zurückschreckend, Leuten, die er braucht, ‚nach dem Mund redend‘ etc. etc.

Würden es mir Zeit und Gesundheit erlauben, eine kleine Schrift fertigzumachen, die ich angefangen habe, so könnte ich Ihnen aufs klarste beweisen, daß die Sache nicht so einfach ist. Aber vielleicht wird sie noch fertig. Sie werden dann sicher das wenige, was ich zu sagen haben werde, vollkommen ablehnen, aber Sie könnten dabei eine vollkommene Loyalität Ihrer Person und Sache gegenüber konstatieren. Aber auch ohne das habe ich vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre.

Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß Sie mir Gelegenheit gaben, über diese Sache zu sprechen. Ich habe mich nach bestem Wissen und Gewissen bemüht, eine Kränkung Ihrer Person gut und mich von dem Vorwurf der Schädigkeit frei zu machen. In Ihren Kreis eindringen will ich mich nicht. Auch will ich nicht als braves Lamm erscheinen, das auf einmal nichts gesagt haben will. Was ich zugeben kann, habe ich zugegeben.

Aufs aufrichtigste bedaure ich eine Kränkung Ihrer Person, für die nicht nur ich, sondern auch ein anderer verantwortlich ist. Ich mache mir die schwersten Vorwürfe.

„Das sind Worte‘, höre ich Sie sagen.

62 Schönberg, *Briefe*, S. 125.

Ich erlaube mir, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß ein ‚Eisenbahngespräch‘ ebenfalls aus Worten besteht.

Zum Schluß möchte ich Sie bitten, wenn es Ihnen möglich ist, die Sache zu vergessen.

*In ausgezeichnete Hochachtung und Verehrung
Ihr sehr ergebener
Hanns Eisler*

*Für eine Zeile, die den Empfang dieses Briefes bestätigt, wäre ich Ihnen sehr dankbar.
Charlottenburg 2, Grolmannstraße 58 G. H.⁶³*

„Lieber Eisler,

Berlin, 10. III. 1926

wenn Sie mir die Abfassung einer Schrift (die Sie begonnen haben) mitteilen und schon vor der Vollendung wissen, daß ich das wenige, was Sie zu sagen haben, vollkommen ablehnen werde (Ihre Worte!), so enthält das ja die geistigen und moralischen Grundlagen zu Ihren Bemerkungen zu Zemlinsky, die Sie aber durchaus als ein unverbindliches ‚Eisenbahngespräch‘ hinstellen wollen. Die Sache steht dann aber so: Sie haben Meinungen, die von mir abweichen, weshalb ich sie wohl vollkommen ablehnen werde, und auf Grund dieser Meinungen und auf Grund des Rechts zur freien Meinungsäußerung haben Sie sich frei darüber zu Zemlinsky geäußert. Nicht viel mehr wurde Ihnen vorgeworfen; das hätten Sie also gar nicht bestreiten sollen. Nicht richtig finde ich es, daß Sie mir ‚vollkommene Loyalität‘ meiner ‚Person und Sache gegenüber‘ in dieser Schrift ankündigen. Es ist zwar nicht mehr als ich billig verlangen darf, aber, wenn ich Ihnen ebensowenig böte, wenn ich Ihnen auch bloß Anwendung des Gesetzes gewährleisten sollte, wären Sie gewiß unbefriedigt. Ich bin's ja auch; weil ich nämlich für die Gesetze der Loyalität innerhalb des Kreises meiner Freunde gerne den Maßstab von meinem Gewissen beziehe.

Ich kann es nur billigen, daß Sie, wo Sie es ja nicht sind, ‚nicht auf einmal als frommes Lamm erscheinen‘ wollen. Ich habe auch vergebens versucht, mich dazu zu überreden, die Sache so aufzufassen und war bestrebt, mich glauben zu machen, daß nur Ihr im Kaffeehaus sehr erfolgreicher Zynismus und Nihilismus Sie verlockt habe, leichtfertig mit dem Urteil auch dort zu sein, wo Sie darunter fallen – eine Auffassung, die mir Milde ermöglicht hätte, da ich diesen Geisteszustand kaum für eine Krankheit der Haut, sondern höchstens für einen üblen Zustand des Kleides halte, das wechselbar ist.

Sie schreiben: ‚Verblüfft hat mich Ihre Meinung über meine Person. Ich präzisiere sie (etwas übertrieben): ein mit Modeworten vollgepfropfter . . . Bürgerknabe . . . etc.‘ Sie wissen genau, daß ich viel schärfer geurteilt habe. Daß ich Ihr Vorgehen als Verrat bezeichnet habe. Ich finde es aber jetzt für richtig, das zurückzunehmen, denn Sie haben nicht mich verraten, sondern s i c h haben Sie verraten in einem ‚Eisenbahngespräch‘; in einem solchen nämlich waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern mußten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung Ihrer Gesinnung aus Ihren Werken n o c h n i c h t entnehmbar ist, obwohl Sie erst v o r h a t t e n , diesen Gesinnungsumschwung, der somit kein schöpferischer Akt war, in Ihren künftigen Werken zu vollziehen, obwohl also die Kompositionsmanier, die diesen Umschwung dokumentieren sollte, noch nicht existierte; obwohl also noch viel Zeit gewesen wäre, und nicht das erste beste Eisenbahngespräch dazu hätte dienen müssen.

Es tut mir aufrichtig leid, daß ich darüber nicht anders urteilen kann; vielleicht weil ich nicht anders denken kann, oder aus sonst einem Grund: vorausgeahnt hatte ich Ihr Verhalten allerdings. Trotzdem hätte ich Ihnen gerne eine Brücke gebaut. Aber Sie haben es mir zu schwer gemacht, den Sachverhalt zu erfahren, und das hat mich derart abgekühlt, daß auch ich einen von uns beiden hätte verraten müssen, wenn ich Ihnen mehr Freundlichkeit gezeigt hätte. Aber Sie haben vielleicht Recht, ‚vollstes Vertrauen auf die nächsten Jahre‘ zu haben, und darum will ich es auch haben. Und Sie können gewiß sein, daß ich mich sehr freuen werde, wenn dieses Vertrauen uns beiden keine Enttäuschung bringen wird.

⁶³ Original in der Schoenberg-Collection. Auch abgedruckt bei H. Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 33-34.

Lassen Sie sich gut gehen und viel Glück für die Zukunft. Und wenn ich Ihnen irgendwie helfen könnte, so wissen Sie wohl, daß es ein neues Unrecht von Ihnen wäre, mir es nicht zu sagen.

Besten Gruß“⁶⁴.

„Sehr verehrter Herr Schönberg!

[11.3.1926]

Ich danke Ihnen sehr für Ihren Brief und erlaube mir noch folgendes zu bemerken:

Hätte ich erfahren, daß Sie mir eine von Ihren Anschauungen (aber nicht von Ihren Werken oder gar Ihrer Person) abweichende Meinung und deren Äußerung übel nehmen, so hätte ich nie versucht irgendetwas dazu zu sagen.

Nun wurde mir doch aber vorgeworfen, mich in einer lächerlich-kindischen, ja schäbigen Weise über Ihre Werke, die ich nie aufgehört habe zu bewundern, geäußert, ja von den letzten sogar erklärt zu haben, sie seien keine Musik etc.

Ich habe mich aber (scheinbar vergebens) bemüht, Ihnen zu beweisen, daß dies nicht der Fall war, sondern daß ein ganz allgemeines, an sich belangloses Gespräch in dieser Hinsicht mißverstanden und benutzt wurde, Sie zu ärgern.

Den Ausdruck Loyalität habe ich nur gebraucht, um durch diesen sachlichen Ausdruck einen ‚Gefühlserguß‘ zu vermeiden.

Schließlich erlaube ich mir noch folgendes zu bemerken: Hier ist kein ‚Gesinnungswechsel‘ geschehen noch der Versuch, einen solchen zu prolongieren.

Auch strebe ich nicht das Erreichen oder Verlassen irgendwelcher Kompositionsmanieren an. Musikalischen Stilfragen oder sonstigen Problemen stehe ich ganz ferne, ja sie interessieren mich kaum.

Ich schreibe das, was mir einfällt, so gut wie möglich. Daß man sich ändert, ist eine von der Natur gegebene Tatsache, der sich kein Mensch entziehen kann.

Nicht aber wechsele ich Gesinnungen oder Anschauungen wie ein altes Kleid.

Mit vielem Dank für Ihre freundlichen Wünsche

bin ich mit größter Hochachtung und Verehrung

Ihr sehr ergebener

Hanns Eisler“⁶⁵

„Lieber Herr Eisler,

Berlin, 12. III. 1926

obwohl ich ja Ihre Bemerkung ‚wenn Sie erfahren hätten, daß ich Ihnen Ihre von den meinen abweichenden Anschauungen übelnehme, Sie nicht versucht hätten, etwas dazu zu sagen‘⁶⁶ reichlich arrogant finde, muß ich Ihnen doch noch einmal schreiben. Denn ich kann Ihnen nicht die kleinste Lücke lassen, durch die Sie entschlüpfen wollen.

Zitieren Sie den Satz, aus dem das hervorgeht! Von meinen Anschauungen abweichende würde ich niemals verübeln, so wenig, als ich jemandem ein anderes Gebrechen verübel! ein zu kurzes Bein, eine ungeschickte Hand, etc. Ich könnte so einen nur bedauern, aber nicht ihm zürnen. Der Satz aber, auf den Sie sich scheinbar stützen, wirft Ihnen vor, daß Sie sich zu Zemlinsky darüber äußern mußten, und weiter unten wird gesagt, daß Sie in einem Stadium, wo ein Zwang dazu noch nicht vorlag (denn vielleicht hätte ich Ihre Meinung sehr interessant gefunden, sie gebilligt, ja vielleicht sogar akzeptiert!), [sie] an eine Person anzubringen wußten, wo das mit großem Beifall aufgenommen werden konnte, wo es Ihnen aber besser angestanden hätte zu schweigen. Ich hatte mit 25 Jahren die ‚Gurre-Lieder‘ fertig, über die Zemlinsky damals schlecht geurteilt hatte, und trotzdem kam es mir nicht in den Sinn, daß ich anderer Anschauung sei als er, obwohl schon dieses Werk darauf hindeutete, was mir erst sehr spät bewußt war. Jedenfalls aber hätte ich jederzeit den Takt gehabt, einen bestehenden oder sich ankündigenden Gegensatz nicht jemandem mitzuteilen, der selbst in einem Gegensatz zu Zem-

64 Schönberg, *Briefe*, S. 126 f.

65 Original in der Schoenberg-Collection.

66 Schönberg zitiert Eisler hier unvollständig.

linsky stand, und noch dazu in einem ganz anderen als ich. Denn, bitte, begreifen Sie gefälligst, daß der Gegensatz, in welchem Zemlinsky heute zu mir steht, ganz anderer Art ist als der Ihrige; und daß Ihre Abweichungen von mir nicht unbedingt ein Gegensatz sein müßten, wenn Sie ihn nicht durch Ihre Haltung dazu gemacht hätten. Ich habe anders geschrieben als Mahler und Zemlinsky, aber nie das Bedürfnis gefühlt, mich zu ihnen in Gegensatz zu stellen. Und nur im Fall eines Gegensatzes ist eine solche rechtzeitige Hervorkehrung nötig.

Ich weiß ja nicht, ob Sie in der Lage sind, mich noch verstehen zu wollen: deswegen soll das auch das letzte Wort in dieser Angelegenheit sein. Ich habe Ihnen mehrere, zwar nicht Brücken, aber doch Stege gebaut. Wenn Sie nicht verstehen, sie zu benutzen, dann muß ich Sie als am anderen Ufer stehen bleibend ansehen. Kann es bedauern, aber nicht ändern. Also: besten Gruß und lassen Sie sichs gut gehen“⁶⁷.

Um begreifen zu können, warum nach diesem Brief der Kontakt zwischen beiden Komponisten zunächst für Jahre abbrach, muß man sich die verschiedenen Positionen vergegenwärtigen, die freilich im vorstehenden Briefwechsel durch einige gegenseitige Mißverständnisse verdeckt sind. Eine klare Bestimmung der Position Eislers hatte die Schrift bringen sollen, die er Schönberg ankündigte; da sie aber nicht existiert, muß Eislers Position aus dem Argumentationszusammenhang und seinen Aufsätzen über Musik, die er in den folgenden Jahren verfaßte, ansatzweise rekonstruiert werden. Es ist ganz offensichtlich, daß das „Eisenbahngespräch“ ein Reflex auf die Musikfest-Erfahrung war, die Eisler in seinem Aufsatz *Über die Situation der modernen Musik* (1928) so beschrieb:

„Die großen Musikfeste aber sind reine Börsen geworden, auf denen der Wert der Werke taxiert und Abschlüsse für die kommende Saison getätigt werden. Aber all dieser Lärm wird wie in einer luftleeren Glasglocke vollführt, kein Ton dringt nach außen. Bei völliger Interesse- und Teilnahmslosigkeit irgendeines Publikums feiert eine leerlaufende Betriebsamkeit Orgien der Inzucht“⁶⁸.

Eislers Klage und Entrüstung in seinem „Eisenbahngespräch“ ist dann aufzufassen als „ein Notschrei des Musikers von heute, dem es nicht gelingt, sich über die furchtbare Isoliertheit seiner Kunst hinwegtäuschen zu lassen, dem es nicht genügt, rein des Produzierens halber Werk auf Werk in die Welt zu setzen, der etwas Lebendiges anstrebt, lebendig, weil es alle angeht, also in allen lebt, dem es aber zuwider ist, einigen Feinschmeckern zu immer raffinierteren Genüssen zu verhelfen“⁶⁹. Wenn Eisler die Isoliertheit der modernen Musik so heftig kritisierte, – und 1925 beim Musikfest in Venedig muß sie ihm besonders kraß vor Augen getreten sein –, so besagt das zunächst über seine Einschätzung der Musik selbst noch wenig, heißt aber mit Sicherheit nicht etwa, daß er die Zwölftonmusik grundsätzlich ablehnte. Tatsächlich hat er sich über Schönbergs dodekaphone Werke mehrfach geradezu begeistert geäußert, sich auch überhaupt als einer der ersten (1924 im *Palmström op. 5* und der 2. *Klaviersonate op. 6*) produktiv mit der neuen Kompositionstechnik auseinandergesetzt⁷⁰. Eisler differenzierte aber, wenngleich 1926 noch vage, zwischen gesellschaftlicher Funktion und ideologischem Hintergrund von Musik

⁶⁷ Schönberg, *Briefe*, S. 127 f.

⁶⁸ *Schriften*, S. 91.

⁶⁹ *Schriften*, S. 98.

⁷⁰ Besonders scheint sich Eisler 1925 auch für Bergs *Wozzeck* interessiert zu haben; vgl. Berg, *Briefe*, S. 539 u. 550.

auf der einen und dem musikalisch-technischen Fortschritt auf der anderen Seite. Diese immanent technische Avanciertheit der Zwölfton-Technik hob er auch in dem zitierten Aufsatz hervor: „*Es gibt einen Künstler, der den beginnenden Verfall des Handwerks schon 1910 in seiner ‚Harmonielehre‘ konstatiert hat: Arnold Schönberg. Auch seine neue Theorie, ‚die Komposition mit zwölf Tönen‘, versucht auf dem Boden einer von ihm neu geschaffenen Tonalität, das Handwerkliche, das Können wieder auf gesündere Beine zu stellen. Dies ist gar nicht hoch genug zu werten, denn wie kaum bei einer anderen Kunst hängen bei der Musik alle geistigen Probleme mit den Problemen der Technik der Darstellung zusammen*“⁷¹. Eislers Kritik an der musikalischen Moderne bezog sich weniger auf die technische Faktur an sich als auf die Stellung der modernen Musik im Musikbetrieb und damit in der Gesellschaft. Diese besondere Akzentuierung Eislers konnte Schönberg schwerlich nachvollziehen, da er Publikumsrücksichten ablehnte: „*Rücksicht auf die Hörer. Die kenne ich so wenig, wie er die Rücksicht auf mich kennt. Ich weiß nur, daß er vorhanden ist und, soweit er nicht aus akustischen Gründen ‚unentbehrlich‘ ist (weil’s im leeren Saal nicht klingt), mich stört*“⁷². Obwohl sich also Schönberg und Eisler in ihren Anschauungen von der gesellschaftlichen Funktion von Musik stark unterschieden und gerade hier ein Zündstoff für Konflikte hätte liegen können, richtete sich Schönbergs Kritik weniger gegen den Inhalt des „Eisenbahngesprächs“ („*Von meinen Anschauungen abweichende würde ich niemals verübeln*“) sondern gegen die Form und den Zeitpunkt der Äußerung („*Der Satz . . . wirft Ihnen vor, daß Sie sich zu Zemlinsky darüber äußern mußten*“). Diese Kritik hielt Schönberg aber auch nur deshalb aufrecht, weil er annahm, Eisler habe ihn in jenem „Eisenbahngespräch“ Zemlinsky gegenüber kritisiert („*. . . waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten*“). Diese Prämisse, Eislers angebliche Kritik an Schönberg, auf die sich Schönbergs Argumentation stützte, hat aber, wenn wir Eislers mehrfachen Beteuerungen Glauben schenken, in jenem „Eisenbahngespräch“ gar nicht stattgefunden („*das Mißverständnis besteht darin, sie [die Kritik] auf Ihre Person anzuwenden*“). Obwohl Eisler außerdem mehrfach darauf hinwies, daß er gegen seinen Willen in die Auseinandersetzung Schönberg-Zemlinsky hineingezogen worden sei, bezog Schönberg alle Kritik nur auf sich. Angriffe auf seine Person aber pflegte er, wie er 1923 sehr deutlich dem Musikschriftsteller Dr. Paul Stefan geschrieben hatte, mit dem Abbruch der Beziehungen zu beantworten: „*Ich verkehre mit denen nicht, die nicht richtig von mir denken können*“⁷³. In einem anderen Zusammenhang bedauerte Schönberg allerdings die aus solcher Unnachgiebigkeit resultierende Einsamkeit: „*Bessere Menschen werden leider rascher Feinde als Freunde, weil alles für sie so ernst und wichtig ist, daß sie im ewigen Verteidigungszustand verharren*“⁷⁴.

Auffallend und aufschlußreich ist es, wie wenig Schönberg zwischen Komponist und Werk differenziert, oder positiv: wie sehr ihm Komponist und Werk eine Ein-

71 *Schriften*, S. 90.

72 Schönberg, *Briefe*, S. 52.

73 *Briefe*, S. 89.

74 *Briefe*, S. 115.

heit darstellen. Dies liefert eine zusätzliche Erklärung dafür, daß er Eislers Kritik an der Musik der Moderne auf seine Person bezog. Demgegenüber trennt Eisler ausdrücklich zwischen Anschauungen, Werk und Person („*hätte ich erfahren, daß Sie mir eine von Ihren Anschauungen [aber nicht von Ihren Werken oder gar Ihrer Person] abweichende Meinung und deren Äußerung übel nehmen . . .*“). Der zentrale Satz bei Schönberg dagegen, der Person, Anschauungen und Werke verknüpft, lautet: „*In einem solchen [Eisenbahngespräch] . . . waren Sie nicht imstande, Ihre Meinung über mich nicht zu verraten, sondern mußten sie an die große Glocke hängen, obwohl eine Änderung Ihrer Gesinnung aus Ihren Werken noch nicht entnehmbar ist*“. Der folgende Zusammenhang wird damit skizziert: Musik aus der Wiener Schule galt als Selbstausdruck des jeweiligen Komponisten; die Gesinnungen der Komponisten schlugen sich in ihren Werken nieder. Schönberg bezog alle Werke seiner Schüler zunächst auf sich, auch wenn ihm diese Werke nicht explizit gewidmet waren. Eine solche musikalische Kommunikation ist für Schönberg unter Komponisten die primäre und entscheidende; die verbale Kommunikation tritt, weil weniger ursprünglich, direkt und spezifisch dahinter zurück. Tatsächlich hat sich auch Eisler dieser Kommunikationsform bedient, so daß die frühen Werke als Kommunikation mit dem Lehrer verstanden werden dürfen; die häufige Verwendung des Tonsignets *a-es* oder die Anlehnung an Schönbergsche Besetzungen wie im *Bläserquintett* oder im *Palmström* unterstreichen dies.

Hat für Schönberg, dem das „*Ohr als der Verstand des Musikers*“ galt, demnach schon eine verbal geäußerte Ansicht eines Musikers einen geringeren Rang als ein „*Gesinnungsumschwung als schöpferischer Akt*“, so ist erst recht ein nichtschöpferischer Gesinnungsumschwung eines Komponisten aus seinem Kreis, der außerhalb dieses Kreises geäußert wurde, für ihn nicht mehr bloß unbedeutend sondern auch gefährlich. Denn Schönberg ging aus von der Zielvorstellung einer Geschlossenheit seines Kreises nach außen und einer hierarchischen Gliederung nach innen. Am Mißverständnis des Begriffs *Loyalität* läßt sich dies demonstrieren. Eisler sprach sehr präzise von seiner „*vollkommenen Loyalität*“ Schönbergs Person und Sache gegenüber, womit seine große Bewunderung für den Lehrer und Menschen Schönberg und dessen Werke ausgesprochen ist; abweichende Anschauungen ästhetischer und politischer Art und deren Äußerung behielt er sich aber vor. Schönberg seinerseits verstand Eislers „*Loyalität*“ im wörtlichen Sinne als ein lediglich an die Schranken des bürgerlichen Gesetzbuches, den Rahmen der Legalität gebundenes Handeln; zu dieser Deutung mag ihn auch Eislers Verzicht auf die Anredeform „*Meister*“ bewogen haben. Eislers Übergang von der Anredeform „*Meister*“ zu „*Herr Schönberg*“ signalisiert tatsächlich den Versuch, den Schritt von der Unterordnung zur Gleichberechtigung zu tun, was zugleich auch einen Vorstoß zur Lösung aus dem Vater-Sohn-Verhältnis darstellt. Schönberg liebte es nämlich, das Lehrer-Schüler-Verhältnis auch nach Beendigung der Lehrzeit noch aufrechtzuerhalten, so wie es Berg am Beispiel seines *Wozzeck* noch sehr deutlich verspüren mußte. Eisler aber glaubte, mit der Beendigung der Lehrzeit auch zu einer gewissen inneren Unabhängigkeit berechtigt zu sein, was er sogleich mit der neuen Anredeform demonstrierte. Dies hinderte ihn aber nicht daran, sich weiterhin loyal gegen Schönberg zu verhalten. Schönberg fürchtete, daß diese beteuerte „*Loyalität*“ Eislers

aber nicht mehr wäre als ein lediglich korrektes Verhalten; die Gesetze der Loyalität im Kreise seiner Freunde dagegen wollte er sich von seinem Gewissen holen: er setzte damit seine Person als die oberste Kontrollinstanz im Kreis ein. Eisler demonstrierte dem zum Trotz eindringlich seinen Willen, Unabhängigkeit und Gleichberechtigung in persönlicher und künstlerischer Hinsicht zu erlangen: „*In Ihren Kreis eindringen will ich mich nicht . . . Ich schreibe das, was mir einfällt, so gut wie möglich*“. Eben weil für Eisler das Moment der persönlichen Unabhängigkeit und Integrität so wichtig war, wehrte er entschieden den Vorwurf ab, „*ein mit Modeworten vollgestopfter Bürgerknabe*“ zu sein, der „*Gesinnungen oder Anschauungen wie ein altes Kleid*“ wechsele. Persönliche Integrität war ihm entscheidender und schwerwiegender als der von Schönberg zunächst erhobene Vorwurf eines Verrats am Kreis: bürgerliche Tugenden wie Eigenverantwortung und Unabhängigkeit auf Seiten des „*Bürgerknaben*“ Eisler stehen gegen die noch feudal-patriarchalisch anmutenden Treueforderungen Schönbergs. Eisler, der, wie sein Brief vom Mai 1923 zeigte, grundsätzlich den Kontakt zu seinem Lehrer sehr suchte, war nicht bereit, den Weg der Unterwerfung über die „*Brücken und Stege*“, die Schönberg ihm baute, zu gehen. Er blieb deshalb schließlich „*am andern Ufer*“ als der „*selbständige Kopf*“, als den ihn Zemlinsky erkannt hatte. Ihm lag daran, nicht auf der Insel, in der „*luftleeren Glasglocke*“ der Moderne festgehalten zu werden, sondern er wollte Verbindung zum Festland, zum breiten Publikum aufnehmen, um die Isolation zu durchbrechen. Die letzten Worte Schönbergs in seinem Brief vom 12. März 1926 lassen eine abwartende Haltung erkennen, die Brücke blieb geöffnet. Wie schon 1923 gegenüber Kandinsky vermied Schönberg auch bei Eisler den völligen Bruch: „*Die Verurteilung mit Bewährungsfrist: wenn man es über sich bringen könnte, immer so weise zu sein, die anzuwenden und erprobten Freunden einen so weit gehenden Kredit zu gewähren!*“⁷⁴

War Eislers Wechsel von der Anredeform „*Meister*“ zu der bürgerlich üblichen schon ein sichtbares Löcken gegen den Stachel der Gruppennorm des Kreises und dessen Künstlerbild, so mußte Schönberg den Meister-Titel, den H. H. Stuckenschmidt 1928 im *Anbruch* Eisler verlieh, erst recht als Provokation empfinden. Tatsächlich trug sich Schönberg nach der Lektüre des Aufsatzes mit dem Gedanken, jetzt wirklich seine Drohung von 1926 wahr zu machen und mit Eisler zu brechen.

„*Hans Eisler – soll ich hier mit ihm abrechnen? Es hält mich eines zurück: ich habe das Gefühl, daß er nicht alt wird! Ich muß wenigstens warten, bis er vierzig vorbei ist*“⁷⁵. *Dann habe ich allerdings wahrscheinlich kein Interesse mehr daran! – Soll ich ‚Macht nichts!‘ sagen? Dann weiß ich aber nicht, wozu ich hier überhaupt schreibe!* Roquebrune 8. VII. 1928“

Einige Tage später war Schönberg entschlossen, nicht mit Eisler zu brechen; aus persönlichen Gründen konnte er sich aber auch nicht entschließen, wieder Kontakt mit ihm aufzunehmen.

⁷⁵ Eisler hatte zu diesem Zeitpunkt gerade das 30. Lebensjahr vollendet. Schönberg rechnete anders ab: am gleichen Tag, dem 8. Juli 1928, notierte er, weiter auf Stuckenschmidt und Eisler eingehend, einige kritische Sätze über *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik*.

„Hans Eisler, der heute ‚Mahler haßt‘, den Pierrot parodiert, an der 12-Tonkomposition, neben der Bürgerlichkeit, etwas Neueres, noch schwer beurteilbares unmöglich findet: jene Einstellung (!) die zwischen dem Vertikalen und dem Horizontalen keinen Wesensunterschied erblickt‘. . .!“

.. so stellt sich meine Theorie in den Köpfen der kleinen Morizels dar⁷⁶.

Hans Eisler also wird es immer schwer haben, den ersten Eindruck zu verwischen, den er auf mich gemacht hat – trotz der von H. H. Stuckenschmidt behaupteten bewundernden Gegnerschaft, mit der ich ihm die Hand reiche (das Zögern erklärt sich, wie man sehen kann, weder aus der Gegnerschaft, noch aus der Bewunderung, sondern anders). – Dieser Eindruck setzte sich aus zwei Einwirkungen auf mich zusammen. Die eine mehr psychischer Natur könnte wohl als lässlig gelten, obwohl sie mich zu gewissen Zeiten bis zur Raserei peinigte. Wenn nämlich bei unseren Montag- und Donnerstag-Kursen Eisler (schon damals ein Propagandist) gegen den Gebrauch eines Taschentuches demonstrierte, indem er durch zwar schlürfende, aber hörbare Tätigkeit für sich einen relativ gleichwertigen Effekt erzielte. . . Einmal allerdings bin ich in höchster Verzweiflung aus dem Zimmer gerannt und konnte mich nur schwer entschliessen, den Unterricht fortzusetzen. – Aber das sei ihm verziehen! Vielleicht hatte er kein Taschentuch. Dagegen aber – wir konnten nicht heizen (1919!) und froren jämmerlich; Eisler stand stets hinter mir und blies mir seinen vielleicht wohlriechenden, aber jedenfalls sehr kühlenden Atem auf meine ungeschützte Stelle – ich sass am Klavier – auf meine Glatze, so daß mich noch mehr fror, als die anderen.

Das werde ich ihm nie verzeihen – mag er in musikalischer Hinsicht über mich sagen, was er will – das wird das Ärgste bleiben, was er mir antun kann!

Roquebrune 13. VII. 1928

(Man wird diese Scherze leicht läßlich finden, wenn man die wahre Ursache nicht weiß und nämlich nicht ahnt, in welchem Maße es mich damals vor der Unreinlichkeit graute, in der Eisler sich produzierte!)⁷⁷

Hier wird vollends deutlich, daß für Schönberg die Auseinandersetzung mit Eisler weniger inhaltlich als vielmehr gruppodynamisch und psychisch motiviert war; sie galt dem „renitenten Burschen“ Eisler und seinen „Lausbübereien“. Viel schlimmer als eine abweichende ästhetische Anschauung war die Auflehnung gegen die väterliche Autorität. Was Schönberg aber eigentlich zögern ließ, Eisler wieder die Hand zu reichen und was wohl auch dazu geführt hatte, daß er ihn offenbar nur selten zu seinen geselligen Jours fixes einlud, erklärt sich, wie Schönberg schrieb, „weder aus der Gegnerschaft noch aus der Bewunderung“; der geschilderte Ekel ist vielmehr das Naserümpfen des Bürgers gegenüber dem Proleten, der sich nicht an bürgerliche Umgangsformen gewöhnen mag, um salonfähig zu werden. In den Bunge-Gesprächen illustrierte Eisler diese „Barbarei des Neuen“ mit dem Beispiel des lateinischen klassizistischen Dichters Sidonius Apollinaris, den um 475 der Anblick der stinkenden germanischen Barbaren so erschreckte, daß er nicht fähig war, weiterhin kunstvolle Gedichte über die Göttin Venus zu schreiben⁷⁸.

Eisler hat die Form der Auseinandersetzung später bereut.

„Ich war 25 Jahre alt und Schönberg hielt große Stücke auf mich. Ich war der dritte Schüler unter hunderten Begabungen, die er als Meister anerkannte. Nun, so meinte er, säße ich im Sattel und würde mit ihm reiten. Und mein Kommunismus wäre doch eine Jugendtorheit, das wird sich schon geben. Ich tat, was niemand erwartet: Ich brach mit ihm. Dies tat ich in

76 Die Zitate stammen aus Stuckenschmidts Aufsatz.

77 Vollständige Fassung des 1975 erstmals in *Das Argument* veröffentlichten Schönberg-Textes.

78 Bunge, *Fragen Sie mehr* . . ., S. 268.

einer rohen Weise, undankbar, aufsässig, gereizt, sein Spiessbürgertum verachtend, entfernte ich mich schimpfend. Er benahm sich großmütig. Die Briefe, die er mir in diesen Wochen schrieb, sind großartige Dokumente dieses einzigartigen Mannes“⁷⁹.

Das gemeinsame mit dem Lehrer In-die-Welt-hinaus-Reiten steht hier wie ein positives Gegenbild dem Bruch gegenüber.

Schönbergs Vorwurf, daß Eislers „*Gesinnungsumschwung*“ (Eisler verwehrte sich gegen diesen Terminus, weil er den Vorgang als eine langfristige Entwicklung sah) im März 1926 noch kein schöpferischer Akt gewesen sei, ist nicht ganz zutreffend. Denn tatsächlich hatte Eisler schon am 18. September 1925, unmittelbar nach der Rückkehr von Venedig und wohl auch als Reflex darauf, seinen Liederzyklus *Zeitungsausschnitte op. 11* mit dem *Kriegslied eines Kindes* begonnen, einer direkten Absage an die bürgerliche Konzertlyrik. „*Versucht wirklich eine Zeitlang, euch schwülstiger Symphonik, verspielter Kammermusik und vergrübelter Lyrik zu enthalten*“, forderte er 1928 die Komponisten auf. „*Wählt euch Texte und Sujets, die möglichst viele angehen. . . Versucht, eure Zeit wirklich zu verstehen, aber bleibt nicht bei bloßen Äußerlichkeiten hängen. Entdeckt den Menschen, den wirklichen Menschen, entdeckt den Alltag für eure Kunst, dann wird man euch vielleicht wieder entdecken*“⁸⁰. Die *Zeitungsausschnitte* stellten Eislers Versuch dar, die Isolation der modernen Kunst, die er in Venedig erfahren hatte, zu durchbrechen.

Eislers nächstes Werk, sein *Tagebuch op. 9*, versucht auf sehr direkte Art, Schönbergs Vorschlag folgend, den „*Gesinnungsumschwung*“ in einen produktiven Akt umzusetzen. Im Sommer 1926 in Paris begonnen – Eisler hatte dort im Hause der Sängerin Marya Freund unter anderem Darius Milhaud, Jean Wiener, Albert Roussel, Florent Schmitt, Jacques Ibert und Francis Poulenc kennengelernt – verbindet es französischen Witz mit einer wenig dissonanten freien Atonalität. So beginnt gleich der *Leitspruch* mit einer aus Terzenketten (*d-f, dis-h, b-ges*) aufgebauten Melodie auf die Textworte „*Es ist unmöglich. . .*“, und auch harmonisch ist häufig der aus großen Terzen aufgebaute übermäßige Dreiklang präsent.

Milhauds *Machines agricoles* müssen Eisler beeindruckt haben, denn in seinen Stichanweisungen für den Verlag wünschte sich Eisler für sein *Tagebuch* ein ähnliches Format. Eberhardt Klemm hat auf die zahlreichen Anspielungen im op. 9 auf die Trennung von Schönberg aufmerksam gemacht⁸¹. Gleich im *Leitspruch* wird ironisch auf den gemeinsamen neuen Wohnort Berlin angespielt⁸². „*Es ist unmöglich, ganz allein in einer fremden Stadt zu sein*“, singt der Alt, und Sopran und Mezzosopran kommentieren: „*Ja, ja, der Alt hat recht! Ist man aber doch zu zwei'n, kann man sich viel besser freu'n*“. Beziehungsvoll offen bleibt, ob „*der Alt*“ nicht auch Schönberg ist. Der Satz „*Das Reisen kann nicht schön sein, reist man allein*“ weist auf das Eisenbahngespräch hin; die Klage „*Wenn man ein dummer schlechter Bürgerknabe ist. . .*“ im Stück *Depression* antwortet auf Schönbergs Charakterisie-

79 H. Eisler, *Vorwürfe Alban Berg*, Original im Hanns Eisler-Archiv. (Der vollständige Text ist zitiert bei: A. Dümling, *Eisler und Schönberg*, S. 68.)

80 *Schriften*, S: 92.

81 E. Klemm, *Hanns Eisler – für Sie porträtiert*, Leipzig 1973.

82 Eisler und Schönberg wohnten beide in unmittelbarer Nähe des Steinplatzes.

zung Eislers als eines „*dernier-cri-Bürgerknaben*“, und der Schluß der dreiteiligen Kantate auf die im Briefwechsel geäußerten Hoffnungen für die Zukunft: „*In dreieinhalb Jahren werden wir's gern erfahren, ob es möglich ist, allein in einer fremden Stadt zu sein*“. An einer anderen Stelle wird das Quartettenmotiv aus Schönbergs Werk mit der gleichen Opuszahl, der ersten *Kammersinfonie op. 9*, „gleichzeitig als *Abspaltung und Sequenzierung des Quart-Auftakts der ‚Internationale‘ präsentiert*“⁸³. Für die zweite Nummer des Werkes war ursprünglich, wie aus dem Manuskript⁸⁴ hervorgeht, der Titel *Thema con variazioni im Park du Sonatenbourg* vorgesehen. Auch hier ist der Bezug deutlich: das Sonatenprinzip wird als museal dem von Eisler bevorzugten Variationsprinzip gegenübergestellt. Erst viel später⁸⁵ hat Eisler dann die Widersprüche zwischen Sonatenprinzip und Atonalität auch theoretisch dargestellt.

Eislers vielfältige Anspielungen in seinem op. 9 konnten vom Uraufführungspublikum 1927 in Baden-Baden, das die Hintergründe nicht kannte, kaum verstanden werden. So schrieb denn auch der Berichterstatter Eberhard Preussner: „*Dem Schönberg-Schüler Eisler verübelte man sehr die Wahl von banalen Texten zu seinem Tagebuch*“⁸⁶. Der esoterische Charakter der Komposition ergab sich notwendig aus ihrem Anspruch auf private Kommunikation mit Schönberg. Das Publikum, das zwar von romantischen Komponisten in Töne gesetzte Tagebücher und Intime Briefe kannte und schätzte, mochte sich aber mit Eislers ironischem, allen Gefühlsausdruck durch Distanz vermeidendem *Tagebuch* nicht anfreunden.

Eisler hatte mit seinem *Tagebuch* nachträglich Schönbergs Forderung nach einer direkten künstlerischen Auseinandersetzung entsprochen. Das Resultat läßt aber bezweifeln, ob es sinnvoll war, künstlerische Auseinandersetzungen über die Kunstwerke selbst zu führen. Das Postulat von Allgemeingültigkeit und die nur begrenzte Möglichkeit zu konkreter Semantik beim Kunstwerk erfordern hierfür das ergänzende Wort. Schönberg erkannte dies selbst und stellte deshalb der Deutlichkeit halber bei seiner Auseinandersetzung mit dem Neoklassizismus den *Drei Chorsatiren op. 28* noch ein längeres Vorwort voran. Der Entstehungsprozeß der Satiren belegt darüberhinaus, daß sich Schönberg in ihnen sehr bewußt um die Darstellung seiner Position bemühte. Dies entsprach aber nicht Schönbergs eigenem Selbstverständnis. Grundsätzlich war er nämlich der Meinung, daß bei seinen Kompositionen neue Positionen sich unbewußt ergäben: „*Ich hatte mit 25 Jahren die ‚Gurre-Lieder‘ fertig, über die Zemlinsky damals schlecht geurteilt hatte, und trotzdem kam es mir nicht in den Sinn, daß ich anderer Anschauung sei als er, obwohl schon dieses Werk darauf hindeutet, was mir aber erst sehr spät bewußt war*“. Schönberg schätzte somit, wie oben angedeutet, die Kommunikation und Erkenntnis über das Kunstwerk im Vergleich mit der Sprache nicht nur qualitativ, sondern auch zeitlich als primär ein. Dies entspricht seiner Vorstellung vom zwanghaften Schreiben unterm Schaffenstrieb, einer inneren Notwendigkeit folgend, die unbe-

83 H. Fladt, *Eisler und die Neue Sachlichkeit*, in: *Das Argument* (AS 5), S. 94.

84 U. E.-Leihgabe Eisler in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

85 Vgl. seinen Schönberg-Vortrag von 1954.

86 *Die Musik* XIX, Sept., 1927, S. 884 f.

wußt solche Fortschritte erzwänge, deren volle Konsequenzen sich dem Bewußtsein erst später erschlossen. Eisler, und deshalb wird ihm Schönberg in seinem Brief vom 12. März 1926 nicht gerecht, unterschied sich aber gerade darin grundsätzlich von seinem Lehrer, daß bei ihm der kompositorische Prozeß im Regelfall nicht vom Unbewußten zum Bewußten verlief, sondern daß für ihn das planende Bewußtsein primär war. Eislers Schriften und Theorien sind nicht, wie bei Schönberg, nachträgliche Beschreibungen und Systematisierungen von Erkenntnissen, die sich unbewußt aus dem musikalischen Schaffensprozeß ergeben haben, sondern stellen aus dem Primat der gesellschaftlichen Funktion von Musik Forderungen an die Kunst. Nicht nur in der Beurteilung der Reihenfolge von Wort und Ton, von Theorie und musikalischer Praxis, unterschied sich Eisler von Schönberg; für ihn existierte auch nicht eine so fundamentale Differenz des Ranges zwischen verbalen und musikalischen Äußerungen: verbale Äußerungen waren ihm ebenso legitim wie seine kompositorischen Produkte. Eisler unterschied hier nicht zwischen dem Verstand des Musikers – als welchen Schönberg das Ohr betrachtete – und dem anderer Menschen. Dieses Nebeneinander von musikalischer und publizistischer Praxis, im engeren Sinne von Musik und Politik, warf ihm Schönberg noch 1948 in einem Brief an Josef Rufer vor: „*Haben Sie über Eisler und seinen Bruder gelesen? . . . Es ist wirklich zu dumm, daß erwachsene Menschen, Musiker, Künstler, die wahrhaftig Besseres zu sagen haben sollten, sich mit Weltverbesserungstheorien einlassen . . . Wenn ich etwas zu sagen hätte, würde ich ihn wie einen dummen Jungen übers Knie legen und ihm 25 heruntermessen und ihn versprechen lassen, daß er nie mehr seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt*“⁸⁷. Von eben jener Vorstellung vom Komponisten, der nicht „*seinen Mund aufmacht und sich aufs Notenschreiben beschränkt*“, hatte sich Eisler aber schon 1926 gelöst.

V

Wenn der Briefwechsel von 1926 vor allem eine formale Auseinandersetzung über die Modalitäten der Äußerung von Kritik im Schönberg-Kreis darstellte, so hätte doch nach Schönbergs Vorstellung die inhaltliche Diskussion an Hand von Werken wie Eislers op. 9 oder op. 11 geschehen müssen. Es hat aber den Anschein, als hätte diese Auseinandersetzung über Eislers neues Konzept nicht stattgefunden. Hat Schönberg vielleicht Eislers neue Werke gar nicht mehr kennengelernt? – Eislers *Zeitungsausschnitte* standen 1927 zusammen mit Schönbergs 3. *Streichquartett* und Bergs *Lyrischer Suite* auf einem Konzertprogramm der IGNM in Berlin. Es ist kaum denkbar, daß Schönberg nicht erkannt hätte, daß Eislers „*Gesinnungsumschwung*“ tatsächlich ein schöpferischer Akt war. Spätestens aber beim Außerordentlichen Festkonzert der Berliner Ortsgruppe der IGNM am 14. Juni 1929 muß ihm die neue Qualität des Eislerschen Schaffens bewußt geworden sein. Dieses Konzert in der Berliner Singakademie war in mehrfacher Hinsicht außerordentlich. In den beiden Programmhälften wurde bürgerliche mit Arbeiter-Musikkultur konfrontiert: Werken von Jarnach, Hindemith und Pfitzner, die von so glänzenden

87 Schönberg, *Briefe*, S. 264.

Interpreten wie Artur Schnabel, Paul Hindemith und Emanuel Feuermann vorge-
tragen wurden, stand im zweiten Teil des Abends die „Musik für Arbeiter“, Chöre
von Hanns Eisler, dargeboten von dem aus Arbeitern bestehenden „Berliner Schu-
bert-Chor“ unter der Leitung von Karl Rankl, gegenüber. Gesungen wurde der
Vorspruch und die *Naturbetrachtung* aus op. 13 sowie die *Kurze Anfrage (Lied
der Arbeitslosen)* und die *Bauernrevolution* aus op. 14. Die vollständigen, bis auf
die *Bauernrevolution* von Eisler stammenden Liedtexte waren im Programmblatt
abgedruckt. Übereinstimmend hob die Presse in ihren Berichten die neue Qualität
der Arbeiterchöre hervor. So schrieb Wladimir Vogel in der *Welt am Abend* vom
19. Juni 1929:

*„Die Aufführung dieser Arbeitergesänge innerhalb der bürgerlichen IGNM zeigte, wie hoch die
künstlerischen Qualitäten dieser Musik eingeschätzt werden. Die Texte, die dem Leben des Pro-
leten entnommen sind und die eindeutige, zündende Musik rissen den ganzen Saal mit und
führten zu einem spontanen Erfolg, der die Arbeitersänger und ihren Leiter Karl Rankl so
lange nicht vom Podium ließ, bis eine Wiederholung des Liedes der ‚Bauernrevolution‘ er-
zwungen war. Es offenbarte sich hier ein Künstler, der sein Ziel nicht nur im Kunstproblema-
tischen sieht, sondern in der Erfassung einer Musik, die aus einem neuen Klassenbewußtsein
entspringt. Hans Eisler hat damit die Musik und den Chorstil der proletarischen Massen in kla-
ren Formen festgelegt. Die radikale Tendenz und der kämpferische Geist dieser Chöre siegte
gestern im Saal über das Bewußtsein der reaktionärst gesinnten: da diese durch die massen-
psychologische Wirkung der Chöre selbst zum Bestandteil einer kollektiven Gemeinschaft ver-
wandelt wurden. Die Aufführung der ‚Arbeiterlieder‘ in einem prominenten Rahmen durch
Arbeitersänger bewies, daß diese disziplinierte Gemeinschaft neben den weltberühmten Inter-
preten sehr wohl bestehen konnte“.*

Am gleichen Tag hieß es in der Zeitung *Berlin am Morgen*:

*„Was man in den aufgeführten Chören von Eisler hört, ist mehr als die Erfindungen neuer for-
maler Spitzfindigkeiten. . . Das hat tausendmal mehr mit einer wirklich zeitgemäßen Musik zu
tun als Atelierprobleme: ob die neue Musik tonal oder atonal sein soll. Die Musik von Eisler
hatte weniger durch die Tendenz, als vielmehr durch die künstlerischen Griffe, ähnlich wie die
hervorragenden russischen Filme, bei einem überwiegend links gerichteten Publikum einen
durchschlagenden Erfolg“.*

Klaus Pringsheim wies im *Vorwärts* besonders auf die *Bauernrevolution* hin:

*„Diese ‚Bauernrevolution‘ hat nun auch vor einer Hörerschaft der Musikfachwelt als Elementar-
ereignis eingeschlagen“.*

Auch die *Deutsche Allgemeine Zeitung* sprach von „begeistertem Beifall“ für Eislers
Arbeiterchöre:

*„Auf Texten von durchaus kommunistischer Ideologie baut sich hier eine ungemein lebendige,
glänzend gearbeitete und wirkungsvolle Musik auf, deren Schlagkraft sich auch diesmal wieder
so bewährte, daß eine Zugabe bewilligt werden mußte. . . Das Konzert war von einem sehr
sachverständigen Publikum besucht, unter dem sich viele illustre Köpfe befanden. Man sah
Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Arnold Schönberg, Ernest Ansermet, Klemperer, Kleiber,
Stiedry, und man sah fast alle Komponisten der jüngeren aufsteigenden Generation“.*

Interessant ist die Feststellung, daß neben vielen seiner berühmten Kollegen auch
Schönberg das IGNM-Konzert besucht hat und somit die Chöre op. 13 und 14, die,
anders als noch Eislers op. 11, wirklich „Musik für Arbeiter“ sind, kennengelernt
haben muß. Schönberg war der Gedanke, Musik für Arbeiter zu schreiben, nicht so

fremd, wie man denken könnte: in seiner Jugend hatte er jahrelang mehrere Arbeiterchöre geleitet⁸⁸ wie nach ihm seine Schüler Webern, Pisk, Polnauer, Eisler, Rankl, Stein. Kaum denkbar ist, daß ihn der große Erfolg der Eisler-Chöre unter der Leitung seines Schülers Rankl ganz unbewegt gelassen hat; dennoch ist außer zwei unpublizierten Texten, *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik* (1929) und *Kunst nicht revolutionär* (1930) sowie handschriftlichen Anmerkungen wie etwa die zu Stuckenschmidts Eisler-Aufsatz (1928) nichts bekannt, was als Reaktion Schönbergs gewertet werden könnte^{88a}. Jedoch war dem Briefwechsel mit Eisler von 1926 zu entnehmen, daß Schönberg seine Anschauungen kaum allein verbal geäußert, sondern auch in einen künstlerisch-produktiven Akt umgesetzt hätte, wenn ihm die Auseinandersetzung mit der Musik der Arbeiterbewegung wirklich Entscheidendes bedeutet hat. Gemäß der von ihm bevorzugten Kommunikationsform wären auch verschlüsselte Aussagen zu berücksichtigen.

Überschaut man Schönbergs Kompositionen zur Zeit der Auseinandersetzung mit Eisler, so fällt der relativ hohe Anteil von Vokalwerken (*Von heute auf morgen*, Männerchöre op. 35, *Moses und Aron*) auf. Besonderes Interesse verdienen in diesem Zusammenhang die Chöre op. 35, die ersten Männerchöre, die Schönberg nach über dreißigjähriger Pause wieder schrieb. Nach op. 35 hat Schönberg erst wieder 1947 in seinem *Überlebenden von Warschau* einen Männerchor benutzt. Daß er ausgerechnet 1929/30 wieder Männerchöre schrieb, obwohl er noch 1923 Hermann Scherchen gegenüber bekundet hatte, wie fern er mittlerweile dem Chorgedanken sowohl politisch als auch musikalisch gerückt sei, kann kein Zufall sein. Zu denken gibt, daß anscheinend in allen Fällen für Schönberg die Gattung des Männerchors als für den Ausdruck politischer Bekenntnisse besonders geeignet schien.

Schönbergs Chöre op. 35 gehören nicht nur zu seinen am seltensten aufgeführten Werken, sondern auch – und dies mag unmittelbar damit zusammenhängen – zu den bisher in ihrer Aussage dunkelsten. Selbst wenn bei Aufführungen die Einzelstücke *Hemmung*, *Das Gesetz* und *Verbundenheit* aus dem Opus herausgelöst werden, weil sie noch die verständlichsten sind⁸⁹, scheut die Kritik vor einer Auseinandersetzung mit dem Text zurück. Man hat die Chöre textlich lediglich als eine Vorstufe zu *Moses und Aron* zu deuten gewußt. Zweifellos wird erst eine genaue Untersuchung aller vorliegenden Materialien eine völlig befriedigende Erklärung des gedanklichen Gehalts ermöglichen. Zu denken gibt aber schon jetzt die thematische und zeitliche Nähe zwischen 1. Schönbergs Auseinandersetzung mit Eisler, 2. der für Schönberg sonst ungewöhnlichen Gattung der Männerchöre, und 3. dem *Moses und Aron*-Plan. Das Opernprojekt machte einige Metamorphosen durch. Am 29. März 1926 sprach Schönberg noch gegenüber Webern von der Kantate *Moses am brennenden Dornbusch*; zwei Jahre später konzipierte Schönberg ein Oratorium

88 Vgl. A. Dümling, *Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse*.

88a Verfasser konnte mittlerweile feststellen, daß Schönbergs Notizen *Musik fürs Volk und Revolutionsmusik* nicht 1929, wie Rufer angibt, sondern bereits 1928 (16. Juni und 8. Juli) niedergeschrieben wurden. Aus der gleichen Zeit stammen Anmerkungen Schönbergs zu Aufsätzen über Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik.

89 Vgl. die Aufführungen von op. 35 im März 1963 an der UCLA in Los Angeles oder im Juni 1965 beim Chorfest des DSB in Essen.

*Moses und Aron*⁹⁰, ein Plan, der die Vermutung nahelegt, daß auch einige der Chöre zunächst in diesem Oratorium (dessen Anfänge sich noch nicht auf die später für die Oper entworfene Grundreihe stützten) hätten Platz finden sollen. Ausgehend von der engen Verknüpfung der drei Bereiche soll hier die These aufgestellt werden, daß sowohl die Männerchöre op. 35 als auch die Oper *Moses und Aron* erst im Kontext der Auseinandersetzung Schönbergs mit der Arbeiterbewegung und Eisler ganz verstanden werden können. Dieser Aspekt soll hier für die Männerchöre und unter ausdrücklicher Beschränkung auf deren Texte entfaltet werden.

Der erste Chor aus op. 35, *Hemmung*, hat den folgenden Text: „*Ist ihnen die Sprache versagt? / Oder fühlen sie es nicht? / Haben sie nichts zu sagen? // Aber sie reden doch flüssiger, / je weniger ein Gedanke sie hemmt! / Wie schwer ist es, einen Gedanken zu sagen! // Und sie reden doch so flüssig, / wenn sie eine Absicht haben! / Wie oft muß man da staunen!*“ Die wohl zentrale Aussage „*Wie schwer ist es, einen Gedanken zu sagen!*“ als die auch autobiografisch deutbare Sprachhemmung des Künstlers schreibt Schönberg in der Oper nicht zufällig dem Moses zu: „*O Wort, du Wort, das mir fehlt!*“ Die Texte zu op. 35 belegen fast durchweg diese Aussage, der sich Schönberg sehr bewußt war, wenn er klagte „*in literarischen Arbeiten nicht diese technische Sicherheit*“ zu haben wie in musikalischen⁹¹. Im Chor *Hemmung* aber wird diese Sprachhemmung, die dunkle, stockende Rede, als ein positives Indiz des gedankenvollen Menschen gewertet, die flüssige Sprechweise dagegen als ein Zeichen von Gedankenlosigkeit. „*Sie*“, von denen im ersten Chorstück unentwegt die Rede ist, sind die anderen, die nicht so sind wie Schönberg. 1923 hatte Schönberg an Kandinsky geschrieben: „*Heute hat man es nur nötig, irgend einen Unsinn in wissenschaftlich-journalistischem Jargon zu sagen, und die gescheitesten Leute halten ihn für eine Offenbarung*“⁹². Klingt hier nicht auch der Vorwurf des „*dernier-cri-Bürgerknaben*“ an, der anderen nach dem Mund redet? Flüssige Texte – und Eisler schrieb zweifellos flüssiger als sein Lehrer – sind Schönberg verdächtig als „*hemmungs-los*“.

Schönberg trennt Gedanken und Absicht – und das heißt: Wirkungsabsicht, Adressatenbezug, um die Praxis zu verändern – und unterscheidet strikt die Wirkung beider auf Sprache: der Gedanke sei sprachhemmend, die Absicht dagegen sprachfördernd. Durch die Trennung vom Gedanken gerät die Absicht, also die Wirkungsabsicht, in Gefahr, zur bloßen Gedankenlosigkeit zu werden. Schönberg konstruiert dadurch einen Gegensatz zwischen reiner, gedanklicher Theorie und praxisbezogener Wirkungsabsicht, einen Gegensatz zwischen sich und dem Praktiker Eisler. Da durch das Schielen auf Praxis der Gedanke in Gefahr gerät, ausgehöhlt und entleert zu werden, müsse eben auf Praxis verzichtet werden.

Im zweiten Chor, *Das Gesetz*, scheint Schönberg mit dem Satz „*Dass einer sich auflehnt, ist eine banale Selbstverständlichkeit*“ revolutionäre Veränderung der Gesellschaft, wie sie etwa Eisler in seinem Opus 13,1 gefordert hatte („*Auch unser*

90 Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 305.

91 Schönberg, *Briefe*, S. 134.

92 *Briefe*, S. 94.

Singen muss ein Kämpfen sein. . .“), abtun zu wollen. „Wenns so kommt, wie man es gewöhnt ist,/ ists in Ordnung: das kann man verstehn./ Kommt es aber anders, ist es ein Wunder.// Jedoch bedenke nur:/ Dass es immer gleich kommt, / das ist doch das Wunder, / das Dir unbegreiflich scheinen sollte:/ Dass es ein Gesetz gibt,/ dem die Dinge so gehorchen,/ wie Du Deinem Herrn,/ das den Dingen so gebietet,/ wie Dir Dein Herr:/ Dieses solltest Du als Wunder erkennen! // Dass einer sich auflehnt/ ist eine banale Selbstverständlichkeit.“

Der Ordnung und Gesetzmäßigkeit einer vom göttlichen Willen gelenkten Welt stehen die Rebellen gegenüber, die diese Ordnung noch nicht erkannt haben; Auflehnung gegen den Status quo, die Eislers Chöre signalisieren (so im *Lied der Arbeitslosen*: „Wie lange wollt ihr dieses Leben noch ertragen, ohne Ohrfeigen auszu-teil'n an die muntern Herrn dieser Welt?“) kann deshalb für Schönberg nur Ausdruck einer ungläubigen Haltung derer sein, die das „Wunder“ der Ordnung noch nicht erkannt haben. Schönbergs Brief vom 4. Mai 1923 an Kandinsky erläutert sowohl dieses „Wunder“ als auch das „Gesetz“. Schönberg führt hier die folgende Begründung dafür an, daß er kein Kommunist sei: „. . . weil die Erde ein Jammertal ist und kein Vergnügungslokal, weil es also weder im Plan des Schöpfers liegt, dass es allen gleich gut geht, noch vielleicht überhaupt einen tieferen Sinn hat“⁹². Damit ist der Chor *Das Gesetz* entschlüsselt: Das „Gesetz“ ist der „Plan des Schöpfers“, nach dem „die Erde ein Jammertal“ sei, während unter der Auflehnung dagegen vor allem der Kommunismus, dessen Ziele nicht eschatologische, sondern irdische sind, verstanden werden soll. Schon im Kandinsky-Brief war ein fundamentaler Gegensatz zwischen Kommunismus und Judentum behauptet worden; auch in den Chören wird häufig aus der Position des Judentums gegen den Kommunismus argumentiert.

Der dritte Chor *Ausdrucksweise*, den Schönberg zunächst *Masseninstinkt* benannt hatte, spricht von der Dialektik von Einzelem und Gruppe: „Aus uns, im Masseninstinkt/ spricht für einen Gott,/ für andere der Urzustand.// Als Kulturvorbild gelten wir diesen,/ abschreckend nennen uns jene.// Was wir wirklich sind, / wir wis-sens so wenig, wie, was jeder einzelne ist./ Sind wir beisammen, fühlt jeder nur je-den,/ nicht mehr sich./ Sind wir getrennt, handelt jeder wie der andere/ und dennoch wie er selbst.// Lob oder Tadel lässt uns alle/ und jeden einzelnen kalt./ Aber wenn wir schlagen,/ dann schlagen alle, wie Einer“.

Im Satz „als Kulturvorbild gelten wir diesen, abschreckend nennen uns jene“ steht den Forderungen der Zeit nach Gemeinschaftskunst und den Hoffnungen auf neue Impulse aus der Arbeiterkultur der spätbürgerliche, individualistische Künstler gegenüber, der vor der Arbeiterschaft zurückschreckt, da sie ihm als unreflektiertes Massenwesen erscheint. Freilich schwingt auch hier noch eine Sehnsucht Schönbergs nach dem Kollektiv mit, ein Solidaritätsgefühl, das sich aus seiner Herkunft erklärt. Es ist aber eine ambivalente Faszination: „Lob oder Tadel lässt uns alle kalt“. Lob und Tadel waren aber die Mittel, mit denen Schönberg in seinem Schülerkreis „Politik“ betrieb. Wenn Schönberg hier die „Masse“ als durch Lob und Tadel nicht beeinflussbar sieht, bedauert er im Grunde, daß sie sich seinem Einfluß entzieht, so wie es in der Oper dem Moses nicht gelingt, das Volk Israel zu führen.

Schönberg bezeichnete die „Masse“ als unreflektiert; in der „Masse“ regiere nur noch der Instinkt, nicht mehr das Bewußtsein. Doch auch Schönberg mußte wissen, daß die Arbeiterbewegung sich auf eine wissenschaftliche Theorie stützen konnte und daß etwa Eisler sich in seinen Chören an das erkennende Bewußtsein richtete. Gegen den Kommunismus selbst war der „*Masseninstinkt*“ kein Argument, hier bediente sich Schönberg anderer Begründungen. Der vierte Chor, *Glück*, macht deutlich, daß Schönberg tatsächlich nur den Gegensatz zwischen Gruppe und Subjektivität, nicht den zwischen Instinkthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit meinte. Denn im vierten Chor wird das Glück als subjektiv, immateriell, ungreifbar und unaussprechbar bezeichnet, als rein ideell, nicht der Masse, sondern nur dem subjektiven Instinkt erreichbar. Das Glück könne eben im irdischen Jammertal immer nur die Ausnahme sein, nie ein massenhaftes Phänomen. Auch dieser Chor richtet sich also implizit gegen den Kommunismus; hatte doch Schönberg in seinem Brief an Kandinsky ausdrücklich als Argument gegen den Kommunismus angeführt: „*Ich weiß, daß das subjektive Glücksgefühl nicht von Besitz abhängt, sondern eine rätselhafte Veranlagung ist, die man hat oder nicht*“. Der Text des Chores ist nichts weiter als eine Entfaltung dieses Gedankens: „*Glück ist die Fähigkeit/ es noch zu wünschen,/ es noch nicht genossen zu haben,/ es noch winken zu sehen: / solange es sich versagt, ist es Glück./ Oder:/ wenn es entschwinden könnte,/ wenn man es nicht erwartet,/ wenn man es nicht verdient: / solange man es noch nicht hat, ist es Glück./ Oder: / wenn mans nicht benennen kann,/ nicht weiss, worin es besteht,/ nicht glaubt, dass andere es kennen: // solange man es nicht begreift, ist es Glück*“.

Dem dritten Chor verwandt in der Thematisierung des „*Masseninstinkts*“ ist der fünfte, *Landsknechte*; das Sujet mag unmittelbar durch Eislers so erfolgreiche *Bauernrevolution* angeregt sein. – Der letzte Chor, *Verbundenheit*, wurde wohl wegen seiner konsonanten Klanglichkeit und seines klareren Textes in die Notenserie des Deutschen Arbeitersängerbundes aufgenommen. Ob indes der Chor wirklich von Altruismus, und nicht, wie die letzte Zeile nahelegt („*Leugne doch, dass du auch dazu gehörst!*“), von Altruismus aus Egoismus⁹³ handelt, bleibt offen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Josef Polnauers eingehender musikalischer Analyse des Chores für die Festschrift zu Schönbergs 60. Geburtstag der Essay Hermann Brochs *Irrationale Erkenntnis in der Musik* folgt.

Für die Texte der Männerchöre op. 35 gilt, was Schönberg in Bezug auf den Text zu *Moses und Aron* 1930 an Berg schrieb: „*Alles, was ich geschrieben habe, hat eine gewisse innere Ähnlichkeit mit mir*“⁹⁴. Die Ähnlichkeit ist nicht nur strukturell sondern auch inhaltlich gemeint. Natürlich gilt dies auch für die Titelgestalten der Oper selbst: „*Moses und Aron bedeuten für mich zwei Tätigkeiten eines Menschen: eines Staatsmannes. Dessen beide Seelen wissen nichts von einander: seines Gedanken Reinheit wird nicht getrübt durch seine öffentlichen Handlungen, und diese werden nicht schwächlich durch Rücksichtnahme auf jeweils noch ungelöste*

93 Möglicherweise entfaltet *Verbundenheit* den Satz aus *Ausdrucksweise*: „*Sind wir getrennt, handelt jeder wie der andere und dennoch wie er selbst*“.

94 Schönberg, *Briefe*, S. 148.

*Probleme, die der Gedanke stellt*⁹⁵. Wenn aus dem Vorangehenden deutlich werden konnte, daß sich Schönberg als den Mann des Geistes, des Gedankens, der Idee empfand, so wie er verkörpert ist in Moses, so ist nun nicht länger zweifelhaft, wer als ein Vorbild der Aron-Gestalt in der Oper betrachtet werden könnte. Auf den späten Brief Schönbergs an Rufer anspielend meinte Andres Briner: „*Daß Schönberg auf den wortgewandten Eisler die Charakteristiken Aarons projizierte, wird indes erst gegen das volle Ende ihrer Beziehung ganz deutlich. . . In keinen anderen Musiker hat Schönberg so deutlich die Charakteristiken Aarons hineingesehen: ein Mann, der es nicht aushält, dem abstrakten unberührten Geist zu dienen, ein Opportunist also und Volksverführer, der das leichte Los für sich wählt, während er, Schönberg, den Abfall seines Volkes von der von ihm verkündeten Wahrheit ertragen muß*“⁹⁶. Ob Eisler tatsächlich opportunistisch für sich das leichtere Los wählte – eine zumindest fragwürdige These –, soll hier nicht entschieden werden. Entscheidend ist vielmehr, daß Schönberg damals beide Figuren, die Brüder Moses und Aron, als zwei Teile einer Ganzheit, nämlich des Politikers und Staatsmanns, sah: auch Moses ist ein Staatsmann, freilich nicht denkbar ohne Aron, der öffentlich handelt, und Aron wiederum ist angewiesen auf die reinen Gedanken des Lehrers Moses. Schönbergs Ziel war in letzter Instanz eine Synthese aus Moses und Aron, aus Theorie und Praxis, so wie sie im Drama *Der biblische Weg* in der Gestalt des Politikers Max Aruns, der für die Sache des nationalen Judentums kämpfte, angelegt war. Daher ist es verständlich, daß Schönberg – schwankend zwischen Stolz auf den guten Schüler, gepaart mit Nachsicht wegen dessen schlechter Gesundheit, und Gekränktheit über dessen Eigenwillen – es nie wirklich zu einem Bruch mit Eisler kommen ließ: er sah, trotz aller Ablehnung der konkreten politischen Ziele Eislers, daß dieser damals die politische Wirkung ausübte, die ihm innerhalb des Judentums versagt war. H. H. Stuckenschmidt erfand für diese Haltung Schönbergs zu Eisler die Formel von der „*bewundernden Gegnerschaft*“. – Auch Eisler war nicht an einem Bruch mit Schönberg interessiert: bei allen Gesprächen mit Schönberg im amerikanischen Exil blieb deshalb das Thema Politik tabu. Die Auseinandersetzung fand aber auf einer anderen Ebene statt, in der sie sich anerkannten: in den Werken. Denn beide betrachteten einander als bedeutende Musiker, aber Anhänger einer falschen Politik. Dennoch vereinte sie wenigstens über einen gewissen Zeitraum (die McCarthy-Verhöre setzten hier eine Zäsur) die Überzeugung von der Notwendigkeit der Synthese von Geist und Handeln, von Kunst und Politik.

95 Zitiert nach E. Freitag, *Schönberg*, Reinbek 1973, S. 130.

96 *Neue Zürcher Zeitung* vom 22. März 1975, *Hanns Eislers Musikmarxismus*.