2018/27 dschungel

https://www.jungle.world/artikel/2018/27/chor-chor-chor

Hanns Eislers singende Arbeiter

Chor! Chor! Chor!

Von **Jakob Hayner**

Über das Kollektive bei Hanns Eisler anlässlich seines 120. Geburtstags.

Zu Beginn von Hanns Eislers »Vorspruch Opus 13« werden die Zuhörer gewarnt: »Achtung, Achtung, wir singen heute nicht, was Sie zu hören gewohnt sind.« Zu hören bekommt das Publikum polyphone Chorsätze in der Tradition Arnold Schönbergs. Dass musikalischer und politischer Fortschritt nicht voneinander zu trennen seien, war eine Überzeugung des am 6. Juli 1898 in Leipzig geborenen Komponisten Hanns Eisler. In seinem »Vorspruch« folgen der kecken Ankündigung musikalische Persiflagen auf kirchliche und klassische Chorwerke. »Auch unser Singen muss ein Kämpfen sein«, heißt es im Anschluss, es folgt eine Reprise des Beginns mit den Schönberg-Verweisen, die sich bis zum Zitat der »Internationalen«, freilich in fortefortissimo, steigert: »Wacht auf, Verdammte dieser Erde! Wacht auf!«

Eislers politische Chöre wandten sich nicht nur an ein neues Publikum, sondern hatte auch neue Protagonisten. Die Arbeitersängerbewegung hatte Mitte der zwanziger Jahre bis zu einer halben Million organisierter Mitglieder.

Es ist das Verdienst Eislers, dem Bedürfnis breiter Bevölkerungsschichten nach musikalischer Betätigung einen Ausdruck gegeben zu haben, der weder religiösem Pomp oder Naturkitsch noch den abgestandenen Chören der alten Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Schon Eislers Lehrer Schönberg pflegte im »Roten Wien« Austausch mit den Organisationen der Arbeiterkultur, obwohl er persönlich keine revolutionären Ambitionen hatte, diese im Gegenteil ablehnte. Eisler nutzte im Laufe der zwanziger Jahre die musikalischen Neuerungen und die profunden Kenntnisse der Tradition, die er bei Schönberg erwarb, für die Komposition von Arbeiterchören und Kampfliedern.

In seinen Liedern und Chorsätzen hat Eisler ein Programm verfolgt, das man als populären Modernismus in der Musik beschreiben kann. Eisler hatte dieses Programm in Wien zunächst erlernt und erprobt, dann wirkte er in Berlin, bevor er als jüdischer Kommunist vor den Nazis über Moskau und Wien nach Kalifornien in den USA flüchtete, wo sich unter anderen auch Arnold Schönberg, Bertolt Brecht, Helene Weigel, Thomas Mann, Lion

Feuchtwanger, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer aufhielten.

Die meisten Chorkompositionen Eislers stammen aus seiner Berliner Zeit. Die Zwischenkriegszeit mit dem Gegensatz von Revolution und Gegenrevolution war mit Politik geradezu aufgeladen. »In musikalischer Hinsicht sind zweifellos Kennzeichen der Schönberg-Schule vorhanden, jedoch ist Eisler von Anfang an originär. Seine ersten Chöre bilden eine Art Zäsur in seinem Werk, die in biographischer Hinsicht mit dem Umzug von Wien nach Berlin zusammenfällt«, sagt Johannes C. Gall, Eisler-Forscher, Chorleiter und wissenschaftlicher Mitarbeiter der historisch-kritischen Hanns-Eisler-Gesamtausgabe (HEGA). Gall ist Mitherausgeber des Band 5 der HEGA, der sich den A-capella-Chören von 1925 bis 1932 widmet und noch in diesem Jahr erscheinen wird.

Nach einer Zeit des Übergangs von 1925 bis 1928, in der Eisler Auswege aus der Isolation der modernen Musik gesucht habe, richtete er seine Musik ab 1928 ganz bewusst auf die Zwecke des proletarischen Klassenkampfs aus. Sie sollte »Kampf-und Lehrmittel« sein, so Gall. Eisler wählte Chormusik als kollektive Musikform, weil ein vertonter Text, von einer Gruppe Singender vorgetragen, gemeinschaftliche Belange besonders wirkungsvoll anzusprechen vermag, so Gall. Eisler verlangte auch nach neuen Texten für seine neuen Kompositionen. Seine Chöre basieren sowohl auf selbstgeschriebenen Texten wie beim »Vorspruch« aus Opus 13, aber verwenden auch fremde Texte, etwa von Bertolt Brecht oder Karl Kraus.

Im Chor zu singen, ist eine soziale und politische Erfahrung. Die Gesamtheit des Chors als Bedingung, nicht Einschränkung der eigenen Stimme zu erfahren, kann als geglückte Individualisierung innerhalb eines Kollektivs erfahren werden. Eisler hat durch vielfältige musikalische Mittel die innere Spannung dieses Kollektivs immer wieder gesteigert, Widersprüche nicht verdeckt, sondern zum Prinzip der Komposition gemacht. »Die einzigen Versuche kollektivistischer Musik, die wirklich Neues brachten und über die leere Beteuerung der Verbundenheit hinausgingen, waren die Werke von Hanns Eisler«, urteilte Adorno. Im Unterschied zum Bürgertum verfügte die Arbeiterschaft weder über klassische Musikinstrumente wie Klavier oder Geige noch über eine musikalische Ausbildung. Um sich musikalisch zu artikulieren, diente dem Arbeiter die Stimme als Instrument – oder marxistisch: als Produktionsmittel. Mit seiner Komposition »Auf den Straßen zu singen« aus Opus 15 zeigte sich, dass Eisler musikalische und politische Artikulationsfähigkeit wie bei Demonstrationen zusammendachte.

Eisler machte es zu seiner Aufgabe, gegen die »Dummheit in der Musik« zu arbeiten. Er fasste darunter, wie er Hans Bunge in dem Gesprächsband »Fragen Sie mehr über Brecht« erzählt, sowohl die »schäbige Lebensfreude« der Walzerformen, das »pseudomilitärisches Gehabe« der Marschrhythmen als auch den »tiefsinnigen Schwulst« symphonischer Werke. Musikalische Erziehung hielt Eisler für ein geeignetes Mittel, die Dummheit aus der Musik auszutreiben. Daraus erwuchs bei ihm keine Verachtung der musikalischen Tradition, im Gegenteil schätzte er die Mittel, die sie bereitstellte und die er auch in seinen Werken zitierte.

Dass Aufklärung in der Musik nicht mehr nur im bürgerlichen Konzertsaal stattfinden konnte, sondern mit neuen Nutzungen und Anwendungen darüber hinauswuchs, nahm Eisler ernst. So komponierte er für den Film – beispielsweise für Joris Ivens' Experimentalfilm »14 Arten, den Regen zu beschreiben«, für Fritz Langs Hollywood-Klassiker »Auch Henker sterben« (1943) und für den ersten Dokumentarfilm über die deutschen Vernichtungslager, »Nacht und Nebel« (1955) von Alain Resnais. Für »Kuhle Wampe« (1932) von Brecht und Slatan Dudow schrieb Eisler das berühmte »Solidaritätslied«, das einen vom Jazz inspirierten, synkopierten Marschrhythmus vorgibt. Zusammen mit Adorno verfasste Eisler das Buch »Komposition für den Film«, das die Kritik herkömmlicher, von der Spätromantik beeinflusster Hollywood-Filmmusiken verband mit Ratschlägen für eine Filmmusik, die sich an den Verfahren der Neuen Musik orientierte. Zugleich sah Eisler, wie auch Adorno, beispielsweise im Jazz eine Verdinglichung musikalischer Neuerungen, die in isolierter Form ihre Wirkungen gar nicht entfalten oder in Regression umschlagen könnten.

In den Diskussionen der DDR der fünfziger Jahre – Eisler lebte nach seiner Ausweisung aus den USA in der McCarthy-Ära als österreichischer Staatsbürger in Ostberlin – plädierte er allerdings gegen ein Verbot von populären Musikformen aus dem Westen, die Auseinandersetzung um musikalische Qualität ließ sich für Eisler nicht mit Verboten gewinnen. Auch seinen Lehrer Schönberg verteidigte er 1954 in einem Vortrag in der Berliner Akademie der Künste gegen Angriffe mit den Worten, dass ihm dessen »Schwächen lieber als die Vorzüge mancher anderer« seien. Den Fortschritt der Moderne wollte Eisler nicht verwerfen – aber auch nicht den der vorbürgerlichen Epoche, beispielsweise in Rückgriffen auf Komponisten wie Monteverdi und Gesualdo.

Eislers Kompositionen tragen den Zug eines populären Modernismus. Er nahm die Neuerungen in der Behandlung des musikalischen Materials auf, die beispielsweise aus der Schule Schönbergs kamen, wollte diese aber auch über einen kleinen Zirkel musikalisch gebildeter Angehöriger der bürgerlichen Klasse hinaus bekannt und anwendbar machen. Mit diesem Programm stieß Eisler in der Weimarer Republik, in den USA und in der DDR neben Anerkennung auch auf Ablehnung. Manches Mal galt er als zu populär, manches Mal als zu modern. Ein Widerspruch, der auch in seinem Freundeskreis vorhanden war, zwischen Salon und Straßenkampf, Institut für Sozialforschung und KPD oder Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Eisler nahm den Widerspruch zwischen Kunst und Politik als konstitutiv, ein Widerspruch, der in jedem Kunstwerk selbst zu einer eigenen Dialektik des Materials und seiner Behandlung kommen muss. Er wollte keinen Stil begründen, sondern die Widersprüche seiner Zeit zur Darstellung bringen und in die Konflikte eingreifen.

Gerichtet war sein Schaffen stets auf eine Utopie, die Eisler in den 1962 kurz vor seinem Tod fertiggestellten »Ernsten Gesängen« vertont hat. Auf Hölderlins »Komm ins Offene, Freund« folgt unter dem Titel »XX. Parteitag« ein Vorgriff auf das kaum erträumte Glück: »Leben, ohne Angst zu haben.«
Demnächst erscheint: Hanns Eisler: A-capella-Chöre 1925–1932. Band 5. Herausgegeben von der

Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft und Johannes C. Gall. In: Serie I (Chormusik) der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe. Breitkopf & Härtel, 2018.

© Jungle World Verlags GmbH