

## Schumann und Eisler



Hanns Eisler



Robert Schumann

Hanns Eisler und Robert Schumann? Geht das denn zusammen? Der „Karl Marx der Musik“, politischer Komponist, Schöpfer der Nationalhymne der DDR, und der „Erz-Romantiker“, Komponist der „Träumerei“? Zuerst fällt einem das Trennende auf: Schumann, der das Unbewusste in die Musik hineinnimmt, es aus der Musik sprechen lässt: „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“; Eisler, der die Einbeziehung des Unbewussten programmatisch ablehnt, auf Rationalität in der Musik setzt, dabei wohl wissend, dass er auf einem schmalen Grat wandelt. „Musik muss vernünftig werden, aber sie muss dabei Musik bleiben“.

Nun, beide könnten bei näherer Betrachtung mehr gemeinsam haben, als es auf den ersten Blick scheint.

Es könnte noch als sehr äußerliche Gemeinsamkeit gelten, dass die Städte Leipzig und Wien für beide große Bedeutung hatten. Leipzig als Geburtsstadt von Eisler im Jahre 1898 und Aufenthalt mit der Familie bis 1901, für Schumann Ort des Studiums und des Wirkens mit Unterbrechungen zwischen 1828 und 1837; Wien als zweiter Wohnsitz der Familie Eisler, Ort von Schule und Studium und der ersten Kompositionen bis 1924 und wieder in den Jahren 1948 und 1949 bis zur Übersiedlung in die DDR. Für Schumann war Wien als Beethoven- und Schubertstadt ein Ziel seiner Träume von ökonomischer Eigenständigkeit und Erfolg als Komponist und Herausgeber seiner Neuen Zeitschrift für Musik. Der Versuch der Übersiedlung im Jahre 1838 endete ohne dauerhaften Erfolg, hatte aber immerhin die Entdeckung des Autographs von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie bei Schuberts Bruder Ferdinand zur Folge und manifestierte sich im dem Klavierstück „Faschingsschwank aus Wien“. Mit Clara wird er dann noch einmal 1846 Wien besuchen, was zum großen Erfolg für die Pianistin wird, aber nicht für ihn.

Für beide Komponisten war J.S.Bachs Musik grundlegend. Für Schumann war er der unerreichte Großmeister und absolute Richtschnur und Orientierung bei der täglichen kompositorischen Arbeit. Für Eisler war zumindest über die Verbindung zu seinem Lehrer Arnold Schönberg diese Orientierung gegeben. Schönberg hatte mit seiner Dodekaphonie das, was kompositorisch (Chromatik und Kontrapunktik) und theoretisch (temperierte Stimmung) bei Bach angelegt war, gewissermaßen „uneingelöst“, bis zur äußersten Konsequenz getrieben. Für Eisler war sein Lehrer immer bewundertes Vorbild, auch in den Zeiten, in denen er sich aus politischen Gründen von ihm abwandte. „Wer seinen Lehrer nicht achtet, ist schlechter als ein Hund“, pflegte er zu sagen. Und die dodekaphonische Kompositionsweise galt ihm immer als die „ehrlichste und avancierteste“ Form des musikalischen Ausdrucks in seiner Zeit.

Das B-A-C-H-Motiv, das J.S.Bach selbst schon in seine Kompositionen verwob, hat Eisler wie Schumann bewogen, sich kompositorisch darauf zu beziehen. Das Streichtrio als Präludium und Fuge über B-A-C-H op. 46 aus dem Jahre 1934, durchaus auch als ein Stück „pädagogische Musik“ gedacht, hat Eisler zwar ironisch kommentiert als „Komposition für den Bildungsbürger“, aber solche Ironisierung bedeutet bei Eisler nicht viel: er hat gern seine ureigensten Motivationen vor unbequemen Nachfragen in solcher Weise versteckt. Schumanns intensive Beschäftigung mit der Kontrapunktik und das Studium Bachscher Fugen im Jahre 1845 hat immerhin die Vier Klavierfugen op. 72 und die Sechs Fugen für Orgel über den Namen BACH op. 60 hervorgebracht.

Schumann ist sicher nach Schubert der produktivste Liedkomponist mit Ausstrahlung in den französischen (Fauré, Debussy) und den russischen Raum (Tchaikowsky). Aber auch Eisler bezieht sich auf ihn noch im 20. Jahrhundert. Eisler hatte in seinen Liedkompositionen zuerst an die Vorlagen der Schönbergsschule angeknüpft, insbesondere an Alban Berg, dann die eigenständige Form des politischen Liedes entwickelt, das in den Auseinandersetzungen der 20er Jahre einzusetzen war, später in der Exilzeit sich wieder an das deutsche „romantische“ (Klavier-)Lied erinnert. Es ist nicht nur an der Tatsache zu sehen, dass er ein Lied betitelt mit: „Erinnerung an Eichendorff und Schumann“. Schon der Beginn der Klavierbegleitung dieses Liedes mit repetierenden Achteln – ein von Eisler jetzt häufig benutzter Liedbeginn, am auffälligsten z.B. beim „Sprengen des Gartens“ oder dem „XX.Parteitag“ aus den „Ernsten Gesängen“ – erinnert deutlich an die repetierenden Achtel aus der „Mondnacht“ aus dem

Liederzyklus op.39, auch und gerade mit dem Einsatz der Sekunddissonanz als Klang. Diese Vorgehensweise entsprach Eislers Konzept des „Aufhebens“. In der Verwendung der ersten Text-Strophe von Eichendorff setzt er gewissermaßen das Gefühl des „Verloren-Seins in der Welt“ der sog. romantischen Künstler zu Beginn des 19. Jahrhundert seiner – Eislers – Situation im Exil gleich: „Aus der Heimat hinter den Blitzen rot...“ Die langen Klaviernachspiele, die häufig jetzt bei Eisler noch einmal das im Lied Vorgetragene komprimieren und kommentieren (z.B. „Der Kirschdieb“ oder „Spruch 1939 , In den finstern Zeiten...“), sind eine ureigene Erfindung Robert Schumanns.

Beider, Schumanns wie Eislers Verhältnis zur Dichtung, speziell zur Lyrik, gehört zu den Ausnahmeerscheinungen in der deutschen Musik. Es gibt keine anderen Komponisten wie diese beide, die ein intensiveres Verständnis von Lyrik besaßen, und dieses adäquat in die Komposition eingebracht hätten. Schon der Umfang des Oeuvres ist bei beiden beachtlich, zu schweigen von der Originalität der Erfindung. Bei beiden ist in den jeweiligen Vertonungen zu beobachten, dass sie sehr genau um die literarische Qualität ihrer Textvorlagen wissen, und wie sie sich kompositorisch sehr reflektiert dazu verhalten. Beide scheuen nicht davor zurück, ihre Textvorlagen zu verändern, sie für eine Vertonung geeignet zu machen. Dabei entsteht nie der Eindruck einer Verfälschung der Vorlage. Ob sie ein Volkslied vertonen oder einen Goethetext, sie wissen jeweils, was sie vor sich haben und werden den unterschiedlichen Ansprüchen in höchstem Maße gerecht. Von Eisler weiß man, dass Bertolt Brecht ihm seine Gedichte vor der Veröffentlichung vorgelegt hat, und dieser Verbesserungen vorschlug, die Brecht einfach übernommen hat. Schumanns Herkunft aus einem Buchhändlerhaushalt und seine frühe intensive Beschäftigung mit Sprachkunst, vor allem, aber keineswegs allein mit den Werken von Jean Paul, darüber hinausgehend bis zum aktiven Interesse an orientalischer Lyrik, ließ ihn zu einem Musiker mit höchster literarischer Bildung werden. Dies lässt sich auch an seinen Rezensionen der Werke von Musikerkollegen in seiner von ihm begründeten Neuen Zeitschrift für Musik erkennen, die sprachliche Meisterwerke sind. Es gibt keine vergleichbare Goethe-Vertonung wie die der „Faust-Szenen“ von Robert Schumann, obwohl es an Vertonungen des Stoffes nicht mangelt, und keine vergleichbare Brecht- Vertonung wie die der Lyrik seines Freundes Brecht bei Hanns Eisler.

Beider, Schumanns wie Eislers, Verhältnis zum Komponieren war auch ein didaktisches. Eisler bedachte immer mit, für wen er schrieb. Er beherzigte damit noch Goethes Empfehlung, dass man jemandem nur das sagen solle, was er verstehen kann. Eisler hat

vielleicht eine andre Begründung gegeben. „Fasslichkeit“ und „Brauchbarkeit“ seiner Musik waren ihm wichtig. Seine schriftstellerische Tätigkeit im Bereich Musik diente ja dazu, die Aufklärung über die Tätigkeit des Hörens und seine Schulung zu befördern. Denn er wusste, das es einfacher sei, jemandem die Einsteinsche Formel  $e = m \times c^2$  zu erklären als das Beethovensche f-moll Quartett. Denn das letztere braucht viel und lange Übung. Eislers Kampf gegen die „Dummheit in der Musik“ war auch der Kampf Schumanns, auch wenn er es so nicht genannt hat. Bei ihm ist es der Kampf gegen das „Philistertum“, was nichts anderes bedeutet. Seine Kritik an komponierenden Kollegen, die eher am schnellen und vordergründigen Publikumserfolg denn an ernsthafte und solider Arbeit, orientiert an den großen Vorbildern Bach, Beethoven und Schubert, interessiert waren, ist in vielen Details überliefert. Seine schriftstellerische Tätigkeit als Gründer, Autor und Herausgeber der Neuen Zeitschrift für Musik hatte das didaktische Ziel eines besseren Verständnis von Musik genauso wie die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ für Kinder oder die Komposition „Album für die Jugend“. Dazu zählen auch die zahlreichen Werke im „Volkston“, die auf eine Hebung des bürgerlichen Hausmusikniveaus abzielten. Wenn Eisler formulierte, das Volk sei nicht „tümlich“, so muss man bedenken, dass er sich zu seiner Zeit einer anderen Situation von Populärkultur gegenüber sah als Schumann in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Bleibt zum Schluss beider Verhältnis zur Politik zu untersuchen. Bei Eisler scheint dies eindeutig zu sein: der bekennende Kommunist, Zeit seines Lebens auf der Suche nach dem Idealbild einer „politischen Musik“, die dem Aufbau einer besseren menschlichen Gesellschaft dienen könne. Und trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb - sein Ende und Vollendung in den „Ernsten Gesängen“, deren Abschluss mit dem Datum „13. August 1962“ versehen ist, dem ersten Jahrestag des Mauerbaus, an welchem Eisler offensichtlich verzweifelte: einen Monat später erlag er einem Herzinfarkt. Schumanns Verhältnis zur Politik scheint nicht so offensichtlich. Lassen wir die Verfälschungen des Schumann-Bildes als „verträumter Romantiker“, die schon bald nach seinem Tod einsetzten und bis in die Gegenwart reichen, einmal beiseite. In einem Brief an Clara aus dem Jahr 1838 sagt er und beschreibt damit seine Denkweise: „Es affiziert mich Alles, was in der Welt vorgeht: Politik, Literatur, Menschen...“ Schumann hat zwar nicht wie Richard Wagner aktiv in die Kämpfe der 1848-Revolution eingegriffen, aber er stand den demokratischen und republikanischen Zielen der Revolution positiv gegenüber und hat diese Haltung kompositorisch in einer Reihe von Werken umgesetzt: Chorliedern, den „4 Märschen“ für Klavier op. 76 („Keine alten Dessauer, sondern republikanische“, wie er kommentierend vermerkt), dem Neujahrslied op.

144 u.a. Seine gesundheitliche Situation verschlimmerte sich nach der gescheiterten Revolution und spitzte sich zu bis zu seinem Tode in Endenich, und es darf zumindest vermutet werden, dass er auch am geistigen Niedergang der Nach-Revolutionszeit und den verlorenen Hoffnungen verzweifelte. In einer Betrachtung über Beethovens letzter Sinfonie, der großen „Neunten“, lässt Schumann seinen „Meister Raro“ zu seinen Schülern Florestan und Eusebius sagen:

„Und nun kein Wort darüber! Und so lasst uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte, weiß ich nicht. **Schafft fürs Licht!**“ Einfacher und schöner hat es auch Hanns Eisler nicht gesagt.

Hans Hinterkeuser 3.2.2011