

## **Altes und Neues über zwei kommunistische Komponisten: Hanns Eisler und Paul Dessau**

Lars Klingberg

*Krones, Hartmut (Hrsg.): Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat?  
Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold  
Schönberg, Bd. 6), 486 Seiten, 1 CD, 1 DVD, 59,00 €.*

*Wißmann, Friederike: Hanns Eisler. Komponist. Weltbürger. Revolutionär. Mit einem  
Vorwort von Peter Hamm. München: Edition Elke Heidenreich bei  
C. Bertelsmann 2012, 301 Seiten, 19,99 €.*

*Tischer, Matthias: Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR.  
Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2009 (KlangZeiten, Bd. 6), VIII, 344 Seiten, Abb.,  
39,90 €.*

Das von Hartmut Krones – dem Herausgeber des Bandes *Hanns Eisler – Ein Komponist ohne Heimat?* – gegründete „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“, das eine Abteilung des „Instituts für Musikalische Stilforschung“ der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bildet, veranstaltete in den Jahren 2003 und 2009 zwei internationale Symposien zu den Wiener Wurzeln und zum Wiener Umfeld Eislers. Der rezensierte Band enthält die Beiträge der Tagung von 2003, ergänzt um umfangreiche Quellendokumentationen.

Krones' Motiv für die Ausrichtung der Tagung scheint die Reklamierung Eislers für Wien gewesen zu sein. In der Tat hat die bisherige Forschung Eislers Wirken in seiner Heimatstadt – in seiner Geburtsstadt Leipzig lebte er nur ca. zwei Jahre – weniger Beachtung geschenkt als den anderen Wirkungsstätten des Komponisten. Jedem, der sich mit Eislers Leben nach seiner Rückkehr aus dem Exil beschäftigt, fällt bald verwundert auf, daß der Schöpfer der DDR-Nationalhymne, der allgemein als „DDR-Komponist“ gilt, nur etwa die Hälfte seiner damaligen Lebenszeit in Ost-Berlin verbrachte. In der übrigen Zeit hielt er sich in Österreich auf – vor allem in Wien, wo er sogar noch bis gegen Ende 1952 eine eigene Wohnung hatte. Auch gab er seine österreichische Staatsbürgerschaft nie auf. Insofern bestreitet Krones zu Recht die Gültigkeit des Vorurteils, Eisler sei ein „Komponist ohne Heimat“ gewesen – zumal sich Eisler selbst, wie Krones hervorhebt, „immer als Wiener fühlte“.

Zu den im engeren Themenbereich sich bewegenden Autoren gehört Manfred Wagner mit einer Untersuchung des kulturgeschichtlichen Umfeldes des jungen Hanns Eisler. Christian Martin Schmidt analysiert Eislers (drei) Klaviersonaten, in denen er Erkenntnisse zur Schönberg-Schule als Eislers kompositorischer Heimat sieht. Eine große Nähe zur Schönberg-Schule sieht der Eisler-Forscher Thomas Ahrend auch in Eislers *Palmström* op. 5 (nach Christian Morgenstern). Nach gründlicher Untersuchung dieses Werkes und einem Vergleich mit Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 widerspricht Ahrend der oft geäußerten Behauptung, daß es sich bei *Palmström* um eine Parodie des Schönbergschen Vorbildes oder gar um ein Zeugnis einer beginnenden Abkehr Eislers von seinem Lehrer handele.

Simone Hohmaier stellt die Materialien zu Eislers 1926 entstandener Vertonung der Ballettpantomime *Die Verfolgung oder 15 Minuten Irrsinn* nach Béla Balázs vor, An-

nette Thein untersucht einzelne Lieder aus Eislers *Hollywooder Liederbuch* und stellt Bezüge zu Liedern Schumanns her. Friederike Wißmann verweist auf ein unveröffentlichtes, als unmittelbare Reaktion auf Schönbergs Tod geschriebenes Textfragment Eislers: *Notizen zu Dr. Faustus* – in dem der Komponist sich allerdings weniger zu seinen damals begonnenen Arbeiten an einer Faustus-Oper als zu Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* und vor allem zu Schönberg äußerte. Peter Schweinhardt kommentiert eine Arbeit Eislers für den Film aus dem Jahr 1954: die Musik zu *Schicksal am Lenkrad*, einem österreichischen Heimatfilm mit sozialkritischer Komponente. Gerd Rienäcker kommentiert Eislers letztes Werk, den Liederzyklus *Ernste Gesänge*, in dem er Zeugnisse der Resignation und Zurücknahme sieht.

Antonia Teibler präsentiert Funde mexikanischer Dokumente zu Hanns Eislers Gastprofessur am Konservatorium der Stadt Mexiko im Jahr 1939. Diese Tätigkeit war zustande gekommen, weil Eislers Visum-Situation in den USA im Frühjahr 1939 problematisch geworden war und er sich deshalb um die Einreise nach Mexiko bemühte. Daß damals Eisler zum Vorbild für mexikanische Komponisten werden konnte, zeigt Roberto Kolb anhand der Kampflieder von Silvestre Revueltas.

Die an der Teilnahme am Symposium verhinderte Nuria Schoenberg Nono (die in Venedig lebende Tochter Schönbergs und Witwe des Komponisten Luigi Nono) übermittelte ihre Erinnerungen an Hanns Eisler in einem Telefongespräch mit Hartmut Krones. Es wurde für den Band transkribiert.

Daß Eisler im Jahr 1926 in Berlin einen Antrag auf KPD-Mitgliedschaft gestellt hatte, der dann aber nicht bearbeitet wurde, ist seit längerem bekannt. (Eisler erklärte dies 1947 vor dem „Ausschuß für unamerikanische Umtriebe“.) Daß es zwei weitere Versuche des Komponisten gab, Mitglied einer kommunistischen Partei zu werden, hat Manfred Mugrauer in seinem Beitrag aufgezeigt. Wie aus einem im Band abgedruckten Brief des Sekretärs des ZK der KPÖ Friedl Fürnberg vom 8. Januar 1953 an das ZK der SED hervorgeht, artikulierten im April 1948 Eisler und seine damalige Frau Louise in Wien gegenüber der KPÖ den Wunsch auf Parteieintritt. Die Parteiführung hielt dies jedoch seinerzeit „nicht für zweckmässig“. Dem Ehepaar Eisler wurde vorgeschlagen, „einen späteren Zeitpunkt abzuwarten und den Eintritt aus irgendeinem besonderen Anlass dann zu vollziehen“. Im Dezember 1952 sprachen die Eislers erneut vor dem Sekretariat des ZK der KPÖ vor, „um ihre Parteiangelegenheit zu regeln“. Auch diesmal wurde ihr Wunsch abgelehnt: „Wir haben den Genossen erklärt“, so Fürnberg an das ZK der SED, „dass wir es für unzweckmäßig halten, wenn sie, die ständig in Deutschland leben, in Österreich der Partei beitreten würden“.

Eine Ergänzung findet der Beitrag Mugrauers – in welchem dem Leser auch Einblicke in Eislers vielfältige Aktivitäten für die KPÖ und ihr kulturelles Umfeld gegeben werden – durch eine von Hartmut Krones vorgelegte kommentierte Dokumentation der Berichterstattung der Wiener kommunistischen Presse von 1947 bis 1962 über Hanns Eisler und den kommunistischen Komponisten und Musikkritiker Marcel Rubin. Nachdem Rubin jahrelang Eislers Wirken unterstützt hatte, kam es 1955 zu einer publizistischen Kontroverse beider Personen. Ausgelöst wurde sie durch Eislers am 17. Dezember 1954 in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin gehaltenen Vortrag über Arnold Schönberg, genauer gesagt: durch den gekürzten Abdruck des Vortragstextes in der linken kulturpolitischen Zeitschrift *Österreichisches Tagebuch*. Rubins in derselben Zeitschrift publizierte Stellungnahme zu Eislers Text, die in der DDR von der Zeitschrift des Komponistenverbandes *Musik und Gesellschaft* nachgedruckt wurde, liest sich wie ein Pamphlet eines linientreuen SED-Kulturfunktionärs gegen den „Formalismus“ in der Musik. Was dem deutschen Leser damals verborgen blieb,

ist, daß es zu einer Fortsetzung der publizistischen Debatte im *Österreichischen Tagebuch* kam, an der sich unter anderem Karl Heinz Füssl und Kurt Blaukopf beteiligten. Beide stellten sich auf die Seite Eislers. *Musik und Gesellschaft* hat zwar eine im *Österreichischen Tagebuch* erschienene Replik Rubins in ihre Spalten übernommen, nicht aber die diese Replik auslösenden Beiträge Füssls und Blaukopfs. Darüber hinaus erschien in *Musik und Gesellschaft* ein gegen Eisler und Schönberg gerichteter ganz und gar die damalige musikpolitische Linie der SED vertretender Artikel von Karl Laux. Daß es der Sektion Musik der Akademie der Künste gelang, in derselben Zeitschrift eine als Reaktion auf die Replik Rubins und den Artikel Laux' entstandene, sich mit Eisler solidarische Erklärung zu veröffentlichen – ein Text, an dessen Abfassung Eisler „wahrscheinlich mitgearbeitet hat“, wie der Eisler-Forscher Günter Mayer vermutete –, ist angesichts der damaligen Verhältnisse in der DDR ein durchaus sensationell zu nennender Vorgang. Näheres über die Kontroverse zwischen Eisler und Rubin sowie über das Verhältnis Karl Heinz Füssls zu Eisler ist auch aus dem Beitrag von Hannes Heher über die Wiener Komponistenszene der Nachkriegszeit zu erfahren.

Die zweite im Band enthaltene Dokumentation betrifft die von Peter Deeg edierte Korrespondenz, die Hanns und Louise Eisler im Jahr 1950 mit Hilde Glück (1903–1989) führten. Die Ehefrau des Wiener Kunst- und Literaturhistorikers sowie Museumsdirektors Franz Glück (1899–1981) unterstützte die Eislers hingebungsvoll bei der Bewältigung der durch ihren doppelten Wohnsitz in Wien und Berlin entstandenen logistischen Probleme. Ein Teil der abgedruckten Briefe stammt aus einem Quellenbestand, von dessen Existenz die Fachwelt erst seit dem Eisler-Symposium 2003 weiß. Dort wurde er der Öffentlichkeit erstmals vorgestellt: eine vom Archiv der Akademie der Künste in Berlin erworbene, aus dem Besitz des Wiener Regisseurs und Drehbuchautors Wolfgang Glück – des Sohnes von Franz und Hilde Glück – stammende Sammlung. Im Tagungsband ist die von Tobias Faßhauer vorgestellte Bestandsdokumentation enthalten, die auf der im Musikarchiv der Akademie der Künste entstandenen, durch Anouk Jeschke besorgten Verzeichnung aufbaut. Wie Faßhauer erläutert, enthält der Bestand „einige sehr interessante Quellen insbesondere zum filmmusikalischen Schaffen, aber auch zu anderen Kompositionen und zu Schriften Hanns Eislers“. Über seine Erinnerungen an seine Eltern sowie an Hanns Eisler und andere Personen berichtet Wolfgang Glück in einem (in den Band in transkribierter Form aufgenommenen) Gespräch mit dem Eisler-Forscher Peter Deeg, der auch an der Ersterfassung der Sammlung in Wien beteiligt gewesen war.

Im Rahmen des Symposions fand ein Round Table statt („Hanns Eisler und die DDR“), das in der ursprünglichen Programmplanung (*Eisler-Mitteilungen*, Heft 33, Oktober 2003) noch nicht vorgesehen war. Die dort gehaltenen Statements sind in einer für den Druck erweiterten Form im Band enthalten. Den Beginn macht der Beitrag des 2010 verstorbenen Eisler-Forschers Günter Mayer *Offener Frevel. Eisler-Rezeption und „Materialschlacht“ in der DDR-Musikwissenschaft vor 1968* – ein zwischenzeitlich bereits andernorts veröffentlichter Text (*Eisler-Mitteilungen*, Heft 46, Oktober 2008). Diese Abhandlung ergänzt aus Sicht eines Zeitzeugen eine 2004 publizierte Untersuchung des Rezensenten über die skurrile Debatte, die in den 1960er-Jahren in der DDR über die Zwölftontechnik geführt wurde (enthalten in: *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg u. a., Köln u. a. 2004). Sich die Autorität Eislers gezielt zunutze machend und von seinem akademischen Lehrer Harry Goldschmidt unterstützt, opponierte Mayer damals mutig gegen die modernefeindliche Musikpolitik der SED.

Zu den Round-Table-Beiträgen gehören ferner persönliche Erinnerungen des Eisler-Biographen Jürgen Schebera an die Eisler-Rezeption in der DDR und Gerd Rienäckers engagierte Reflexionen über Eisler. Rienäcker wagt es, eine Bestandsaufnahme des Eislerschen Schaffens zu skizzieren, in der er gleichermaßen auf Stärken wie auf Schwächen verweist. Ausgehend von der (von anderen Forschern meistens elegant umgangenen) Frage „Ist Eisler durch den Zusammenbruch aller Sozialismen obsolet geworden, erledigt?“, riskiert er es auch, Prognosen darüber aufzustellen, welche von Eislers Werken womöglich dauerhaft im Musikleben Platz finden könnten – und welche nicht.

Ein Beitrag von Wolfgang Hufschmidt – seit 1994 Präsident der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft – über den Prozeß des deutsch-deutschen Zusammenwachsens in dieser Vereinigung schließt die Dokumentation der Round-Table-Statements ab.

Dem Band liegen eine Audio-CD und eine Video-DVD bei. Die CD enthält zum einen die Eislersche Bühnenmusik zu Johann Nestroy's Posse *Höllenangst* als Mitschnitt eines Konzertes vom 15. Dezember 2003 (Ensemble Kontrapunkte, Dirigent: Peter Keuschnig). Die einführenden Worte von Hartmut Krones zur Aufführung sowie die Texte der Musiknummern sind im Anhang des Bandes abgedruckt. Ferner sind auf der CD fünf Kampflieder von Silvestre Revueltas zu finden (Camerata de las Américas, Coro Solistas Ensemble, Dirigent: Rufino Montero). Sie verstehen sich als Beispiele zum Text von Roberto Kolb. Die DVD enthält als Beispiele zu Peter Schweinhardts Text drei Ausschnitte aus dem Film *Schicksal am Lenkrad* (Akkord-Film, Wien, 1954, Regie: Aldo Vergano, Musik: Hanns Eisler).

Beim Buch von Friederike Wißmann, das Anfang 2012 aus Anlaß des 50. Todestages Eislers erschienen ist, handelt es sich um die dritte der nach dem Ende der deutschen Teilung herausgekommenen größeren Eisler-Biographien. Den Anforderungen, die an eine Biographie zu stellen sind, wird Wißmanns Arbeit gerecht. Der Leser wird nicht nur über die wichtigsten Stationen des Lebens und Schaffens des Porträtierten informiert, sondern er erhält auch wichtige Hintergrundinformationen. Der Hauptteil des Buches ist in vierzehn Kapitel gegliedert, die der Reihenfolge des Lebenslaufs folgen und nach denjenigen Kompositionen benannt sind, die jeweils im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Ein Anhang, in dem unter anderem einige der von Eisler vertonten Texte, eine Bibliographie sowie ein Personen- und Sachregister enthalten sind, erleichtern die Nutzung.

In seinem lesenswerten Vorwort, überschrieben „Bekenntnis zu Hanns Eisler“, beschreibt Peter Hamm seine persönliche Entdeckung Eislers als Jugendlicher in der „bleiernen Zeit“ der 1950er-Jahre – ein Erlebnis, das dazu führte, daß er seitdem dem Komponisten geradezu verfallen ist. In seiner kommentierten Skizze von Eislers Leben und Werk bekennt er sich jedoch nicht nur zu denjenigen Teilen des Eislerschen Werkes, welche die 1968er-Bewegung für sich in Anspruch nahmen, sondern zeigt sich ebenso fasziniert von den übrigen Seiten des Komponisten.

In der Einleitung weckt Wißmann große Erwartungen: Im Unterschied zur gängigen Praxis in der Eisler-Rezeption würde sie nicht vom Lebenslauf auf die Kompositionen schließen, sondern würde umgekehrt Eislers Leben „durch das Werk“ betrachten (S. 24). Letztlich erfüllt sie dann aber diesen selbst gestellten Anspruch nur zum Teil; vom Prinzip der Dominanz der Lebensbeschreibung gegenüber der Werkbetrachtung weicht sie nur selten ab, und ihre Werkanalysen gehen in der Regel nicht über eine Beschreibung und Kommentierung des Wort-Ton-Verhältnisses hinaus. So ist es auch

nur folgerichtig, daß die reine Instrumentalmusik bei der Werkbetrachtung unterbeleuchtet bleibt. Diejenigen Leser, die aus dem genannten Anspruch auf Perspektivwechsel die Erwartung ableiten, das Buch werde durch tiefgehende und vergleichende musikalische Analysen neue Erkenntnisse über die Herkunft und die Entwicklung von Eislers Personalstil liefern – etwa über das Idiom seiner „Kampfmusik“, das sich auch in den dodekaphonen Werken aufspüren läßt –, werden enttäuscht. Offensichtlich ist, daß die Autorin sich nicht an ein Fachpublikum wendet, sondern an solche Leser, die mit Eislers Leben und Werk noch wenig vertraut sind.

Überhaupt geht Wißmann über bisher Bekanntes kaum hinaus und hält sich mit Einschätzungen sehr zurück. Fast entschuldigend weist sie auf ihre westfälische Herkunft hin (S. 25), weshalb sich ihr Buch in den „zeitgenössischen Trend“ einreihe, „DDR-Geschichte aus westdeutscher Perspektive zu schreiben“ (S. 24). Derartige Bedenken, die auch den Umstand erklären dürften, daß die Autorin sich kaum zur Rezeptionsgeschichte nach Eislers Tod äußert, sind meines Erachtens um so weniger angebracht, als das Fehlen einer persönlichen Affinität zur weltanschaulichen Grundposition des Porträtierten durchaus auch als Chance gesehen werden kann. Denn längst überfällig ist eine Sicht auf den Komponisten, die endlich die der Eisler-Forschung noch immer als Relikte aus der Zeit des Kalten Krieges anhaftenden systemimmanenten Schranken und Denkblockaden überwindet. Dies schließt auch eine Enttabuisierung der bisweilen noch immer von einer Kritik-Blockade verstellten Sicht auf das Wirken Bertolt Brechts und auf die weitgehend unkritische Übernahme der Brechtschen politischen und ästhetischen Positionen durch Eisler ein.

Auffallend zögerlich ist Wißmann etwa bei der Suche nach den Ursachen für die von Eisler beschrittenen fundamentalen politischen Irrwege, durch die auch viele seiner Werke belastet sind. Blockaden dieser Art zeigen sich vor allem an Wißmanns Versuchen, die Funktion der kommunistischen Indoktrinierung, die viele der von Eisler vertonten Texte haben (oder zumindest *auch* haben), zu verharmlosen, indem sie derartige Werke zu Zeugnissen von „Antifaschismus“ oder von Kriegsgegnerschaft erklärt. Besonders deutlich wird dies bei der Untersuchung von Eislers Hauptwerk *Deutsche Sinfonie*. Der im gewichtigsten Teil dieses Werkes, der *Arbeiterkantate* über Brechts *Lied vom Klassenfeind*, benutzte Text ist wegen der darin enthaltenen Verhöhnung der Weimarer Demokratie („Sie gaben uns Zettel zum Wählen, wir gaben die Waffen her.“) schlimm genug. Doch ließe sich zur Entschuldigung Brechts immerhin einwenden, daß in dem kurz vor der Errichtung der NS-Diktatur entstandenen Liedtext die Erfahrung der Zerstörung der Demokratie noch nicht berücksichtigt sein konnte. Eisler jedoch vertonte diese Verse erst 1937 (während er sich bei Brecht im dänischen Exil aufhielt) und erwies sich somit als unfähig (oder zumindest als unwillig), weltanschauliche Konsequenzen aus der Diktaturerfahrung zu ziehen und den demokratischen Verhältnissen der Weimarer Republik wenigstens nachträglich eine gewisse Wertschätzung entgegenzubringen. Die Tatsache, daß diese Republik nicht nur von rechts, sondern genauso sehr auch von links bekämpft wurde und daß Brecht und Eisler zu ihren Bekämpfern gehörten, scheint noch immer mit einem Tabu belegt zu sein, an dem die Eisler-Forschung, Wißmann eingeschlossen, nicht zu rühren wagt.

Den Umstand, daß insbesondere der für ein heutiges Publikum so schwer erträgliche Lehrstückcharakter der *Deutschen Sinfonie* von der Forschung kontrovers diskutiert wird, hat Wißmann erwähnt (S. 124); sie kann sich jedoch nicht dazu durchringen, an dieser Stelle die entscheidende Frage zu stellen: Wie kann ein Lehrstück überzeugend sein, wenn die Belehrenden selbst unbelehrbar sind und wenn deshalb ihr Anspruch,

eine höhere Form der Erkenntnis zu besitzen als ihr (zum kollektiven Zögling degradiertes) Publikum, sich als pure Anmaßung erweist?

Auch bei anderen Ereignissen in Eislers Biographie erkennt Wißmann nicht die ihnen zugrundeliegende politische Funktion oder sie verharmlost sie. So erwähnt sie nur beiläufig den von Eisler besuchten „II. Internationalen Kongreß der Komponisten und Musikkritiker“ im Mai 1948 in Prag (S. 170). Weder nennt sie den Titel noch den Veranstalter des Kongresses, geschweige denn Anlaß und Ziel dieser Veranstaltung, die dem Export des Shdanowschen Musikbeschlusses vom 10. Februar 1948 dienen sollte. Sie erwähnt auch nicht das vom Kongreß verabschiedete *Manifest*, obwohl es sich dabei um einen von Eisler entworfenen Text handelt. Ferner wäre an dieser Stelle auch ein Hinweis auf Theodor W. Adornos Aufsatz *Die gegängelte Musik* als der wichtigsten kritischen Reflexion des Kongresses fällig gewesen. Ohne diese Informationen bleibt dem Leser die Widersprüchlichkeit der Rolle, die Eisler auf diesem Kongreß spielte, verborgen: Einerseits hatte der Komponist in seinem Referat „Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik“ den Versuch einer Ehrenrettung seines verehrten Lehrers Arnold Schönberg unternommen – und er konnte auch einiges von der eigenen ästhetischen Position in den Text des *Manifests* einschmuggeln –, andererseits war er aber offenbar nicht in der Lage, in der Veranstaltung als solcher, die er durch seine Autorität als prominentester Teilnehmer aufwertete, eine jener Maßnahmen zu erblicken, „welche die östlichen Kulturvögte im Gefolge der nazistischen verhängen“ (Adorno). Vermutlich unterschätzt Wißmann die Bedeutung dieses Kongresses, weil ihr der wahre Charakter der „Shdanow-Doktrin“ – die ästhetische und funktionelle Gleichschaltung der Kunst unter der Formel „Sozialistischer Realismus“ – nicht bewußt ist. Aus ihrer Sicht hätte diese Doktrin dazu gedient, unpolitische Künstler zu diskreditieren (S. 204) – eine krasse Fehlinterpretation.

Ein weiteres Beispiel für Wißmanns Unvermögen, die tatsächlichen Intentionen von Weichenstellungen der kommunistischen Kulturpolitik zu erkennen, ist ihre Fehldeutung des „Bitterfelder Weges“. Diese 1959 von der SED gestartete kulturpolitische Initiative hätte das Ziel gehabt, so die Autorin, „Werktätige beispielsweise mit Goethes *Faust* und generell mit Kunst und ‚sozialistischer Nationalkultur‘ vertraut zu machen“ (S. 183). Tatsächlich aber ging es beim „Bitterfelder Weg“ um die gegenseitige Annäherung von Künstlern und Volk, vor allem sollten die Werkstätigen zum künstlerischen Laienschaffen animiert werden; das von Wißmann genannte kulturpolitische Ziel hatte sich die Partei hingegen schon lange zuvor gestellt.

Es sind derartige Versäumnisse und Fehlinterpretationen, die die Lektüre des Buches zu einer Enttäuschung werden lassen. Der bulgarische Dissident Assen Ignatow (1935–2003), ein intimer Kenner der Mentalität der kommunistischen Funktionärselite, beklagte einst, zu welchen Mißverständnissen diejenigen westlichen Ostforscher kamen, denen Kenntnisse über die tatsächlichen Motive des Verhaltens kommunistischer Funktionäre fehlten und die deshalb dazu neigten, die ihnen vertrauten westlichen Modelle auf „eine ganz anders geartete Realität“ zu übertragen; die Wirklichkeit sei „oft der genaue Gegensatz der an sich ausgezeichneten, aber unter Voraussetzung westlicher Folgerichtigkeit des Denkens und Verhaltens abgeleiteten Hypothesen“ (Assen Ignatow: *Psychologie des Kommunismus. Studien zur Mentalität der herrschenden Schicht im kommunistischen Machtbereich*. München 1985, S. 7).

Was hingegen die Basisinformationen betrifft, so hat Wißmann diese fast immer zuverlässig zusammengetragen. Schwerwiegende Irrtümer – wie die Annahme, Eisler habe, als er 1919 seinen Unterricht bei Arnold Schönberg begann, dessen „bahnbre-

chende Zwölfmontechnik“ kennengelernt (S. 50) – bilden seltene Ausnahmen. (Tatsächlich hat Schönberg diese Technik erst 1921 erfunden und sie Eisler nie gelehrt.)

Zu den Stärken von Wißmanns Buch im Vergleich zu anderen Eisler-Biographien gehören die Passagen über diejenigen Eisler-Werke, über die die Autorin schon früher explizit gearbeitet hat. Das trifft insbesondere zu für Eislers Libretto zu seiner geplanten Oper *Johann Faustus*, dessen Entstehungsgeschichte Wißmann, die auch als Herausgeberin dieses Werkes im Rahmen der Hanns Eisler Gesamtausgabe vorgesehen ist, minutiös herausarbeitet. Sie stellt auch ausführlich die unwürdige „Debatte“ – die besser Tribunal genannt werden sollte – vor, mit der Eisler 1953 von Kulturfunktionären so sehr in die Enge getrieben wurde, daß er die Motivation zur Fortsetzung der gerade erst begonnenen Arbeit an der Musik für immer verlor.

Positiv ist auch anzumerken, daß Wißmann Eislers Frauen – nicht nur seine drei Ehefrauen, sondern auch diejenigen, mit denen er unverheiratet für längere Zeit zusammenlebte – ausführlich würdigt und dabei auch das bemerkenswerte freundschaftliche Verhältnis der Frauen untereinander hervorhebt, wie es beispielsweise zwischen Louise (Lou) und Stephanie (Steffy) bestand (S. 208f.). Hervorzuheben ist besonders der Bericht über das Schicksal von Eislers Lebensgefährtin Hedwig (Hedi) Gutmann (S. 111–113), die 1932 in die Sowjetunion emigrierte und ab 1937 viele Jahre im Gulag verbrachte. Angesichts der Kenntnis, die Eisler von diesem Schicksal (und von ähnlichen Schicksalen von Stalin-Opfern aus seiner Umgebung) hatte, fragt man sich allerdings, warum die Eisler-Forschung sich noch immer so schwer damit tut – Wißmann bildet leider keine Ausnahme –, öffentlich die längst überfällige Frage zu stellen (und nach Antworten auf diese Frage zu suchen), wie es möglich war, daß Eisler trotz dieses Wissens an seiner kommunistischen Überzeugung festhielt. Hätte es damals wirklich übermenschlicher Fähigkeiten bedurft, um aus dem Käfig der Ideologie auszubrechen? Und ist es angesichts dessen wirklich so pietätlos zu fragen, warum Eisler dies nicht schaffte?

Auf den „großen Wurf“ in Sachen Eisler-Biographik werden wir weiter warten müssen: auf eine Arbeit, die sowohl eine grundlegende kritische Untersuchung des politischen Werdegangs Eislers (und seines Umfeldes) mit Blick auf sein Werk enthält, als auch Eislers Kompositionen gründlich analysiert, dabei Stärken und Schwächen aufdeckt sowie den Platz des Komponisten in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts neu bestimmt.

Wie eine die Forschung voranbringende Studie über einen Komponisten angelegt sein kann, zeigt – gleichsam beispielgebend – Matthias Tischer mit seiner bereits 2009 erschienenen Habilitationsschrift über Paul Dessau. Das Buch ist gleichermaßen informativ wie gut lesbar. Den Hauptgegenstand bilden, was aus dem Titel nicht hervorgeht, die Orchesterwerke des Komponisten. Es handelt sich somit nicht um eine Gesamtdarstellung von Dessaus Wirken in der DDR, schon gar nicht um eine Biographie, aber auch nicht um eine gattungsgeschichtliche Untersuchung oder um eine „Musikgeschichte“. Dennoch enthält das Buch Elemente aller dieser Textarten.

Tischer, der schon seit vielen Jahren die Musikgeschichte der DDR erforscht, konnte sich eine „außergewöhnliche Quellenlage“ zunutze machen, handelt es sich doch bei den Musikverhältnissen der DDR um, wie er emphatisch hervorhebt, „die am besten dokumentierten vier Jahrzehnte der Musikgeschichte des Abendlandes“ (S. 2 f.). Im Fall von Paul Dessau ist als Quelle vor allem der im Archiv der Akademie der Künste in Berlin sich befindende und dort vorbildlich aufbereitete Nachlaß des Komponisten

zu nennen. Tischer gibt seinem Wunsch Ausdruck, daß die Erforschung der Musikverhältnisse der DDR eine „Vorarbeit zu einer vergleichenden Musikgeschichte des geteilten Deutschland“ bilden könnte, die wiederum ein „Beitrag zu einer Kulturgeschichte des Kalten Krieges“ sein könnte (S. 4).

Der Autor hat sich für eine Gliederung in zehn Kapitel und vier separat positionierte Exkurse entschieden. Dabei bilden die Kapitel I und X (die der Gegenstandsbestimmung dienende „Einleitung“ einerseits und die „Rück- und Ausblick“ genannte Zusammenfassung andererseits) einen Rahmen, während die übrigen acht Kapitel sich je zur Hälfte in historische und theoretische Vorüberlegungen (II–V) und analytische Detailuntersuchungen einzelner Werke (VI–IX) aufteilen. Auffallend ist, daß Tischer auch in den Text der analytischen Kapitel immer wieder Kontext-Informationen einstreut und bei passenden Gelegenheiten auf die eingangs von ihm dargelegten theoretischen Überlegungen zurückgreift. Dieses Verfahren kommt dem Gesamtverständnis des Buches sehr zugute und macht die Lektüre von Anfang bis Ende spannend. Der Autor vermeidet so die Hauptgefahr analyselastiger Musikkritik: die Trennung von „Analyse“ und „Kontextualisierung“ – ein Problem, das erfahrungsgemäß um so größer ist, je beziehungsloser beide Sichtweisen nebeneinander stehen.

Den für den eher kulturpolitisch interessierten Leser wichtigsten Teil des Buches bildet die in Kapitel II enthaltene grundlegende Abhandlung über das Verhältnis von Musik und Politik. Beispielsweise stellt Tischer darin nicht nur die im engeren Sinne politischen Kompositionen Dessaus vor, sondern auch den im Januar 1956 in der Wochenzeitung *Sonntag* veröffentlichten, ungemein mutigen Artikel „Einiges, worüber wir Musiker nur wenig oder gar nicht sprechen“, in dem der Komponist die ästhetischen Grundlagen der Musikpolitik der SED attackierte.

Hervorgehoben sei auch das „Musikalische Intertextualität“ überschriebene Kapitel V, in dem Tischer vor allem auf den russischen Literaturforscher Michail Bachtin verweist, dessen Theorien seit den 1960er-Jahren im Westen wegen ihrer Verwandtschaft mit dem damals aufkommenden Poststrukturalismus entdeckt wurden. Die von Bachtin für den Roman in Anspruch genommenen Techniken (u. a. „Redevielfalt“, „Dialogizität“ und „Karnevalismus“) überträgt Tischer auf Musik – was sich im Fall von Dessau als eine vorzügliche Methode zum Verständnis vieler Kompositionen, insbesondere der ohne Textbezug auskommenden Instrumentalwerke erweist.

Im Mittelpunkt des analytischen Teils stehen die vier explizit *Orchestermusik* genannten Werke Dessaus sowie die gleichfalls für Orchesterbesetzung geschriebenen Kompositionen *In memoriam Bertolt Brecht* (1956/57) und *Bach-Variationen* (1963). Bei den vier zuerst genannten Werken handelt es sich um die *Orchestermusik 1955* sowie um die drei mit Numerierungen versehenen Orchestermusiken: *Orchestermusik Nr. 2 – „Meer der Stürme“* (1967), *Orchestermusik Nr. 3 – „Lenin“* (1969) und *Orchestermusik Nr. 4* (1972). Die *Orchestermusik 1955*, die zunächst den Titel *Dithyrambus* hatte und von der Berliner Staatsoper zur Wiedereröffnung ihres Hauses Unter den Linden bestellt, dann jedoch auf Veranlassung des Ministeriums für Kultur vom Eröffnungsprogramm abgesetzt wurde, steht, nach Tischer, mit ihrem opulenten Schlagzeugeinsatz und häufigen Taktwechseln für eine „Tendenz zur Emanzipation des Rhythmus bzw. des Geräusches“ (S. 78). Für das von Tischer „Komponieren mit Musikgeschichte“ genannte Phänomen der Herstellung intertextueller Bezüge auf Komponisten wird das wenig später entstandene Orchesterwerk *In memoriam Bertolt Brecht* beispielgebend für die späteren Orchestermusiken und insbesondere für die *Bach-Variationen* werden.



Tischers vier Exkurse – „Webern in der DDR“, „Bach in der frühen DDR“, „Schoenberg n'est pas mort“ und „Beethoven 1970“ – haben jeweils unmittelbaren Kontext-Bezug zu den analysierten Werken. Beispielsweise thematisiert Tischer im Exkurs über Schönberg – der Titel kehrt ein unmittelbar nach Schönbergs Tod 1951 von Pierre Boulez verkündetes Diktum ins Gegenteil – den hohen Stellenwert dieses Komponisten und seiner Schule für diejenigen Komponisten und Musikfachleute in der DDR, die sich – wie Paul Dessau und viele von dessen Freunden und Schülern – der modernefeindlichen Kulturpolitik ihres Landes entgegenstellten. Kurioserweise geschah dies zu einer Zeit, in der im Westen eine junge Komponistengeneration sich von Schönberg bereits wieder distanziert hatte. Und der Exkurs über die Konzeption des Beethoven-Jubiläums in der DDR 1970 – hierbei handelt es sich um einen vom Autor zuvor schon separat publizierten Text (*Deutschland Archiv* 3/2008) – steht im Zusammenhang mit Dessaus *Orchestermusik Nr. 3 – „Lenin“*, die anlässlich des Lenin-Jahres 1970 komponiert wurde und in der Dessau auch einen Bezug auf den im selben Jahr gefeierten Beethoven herstellte, indem er die in der DDR immer wieder kolportierte Anekdote von der *Appassionata* als Lenins Lieblingsmusik aufgriff.

Es gelingen Tischer zahlreiche Nachweise dafür, daß Dessau versteckte Anspielungen in seine Kompositionen einbaute. Er vergleicht Dessaus Rolle in der DDR mit der von Solomon Wolkow für Schostakowitsch in Anspruch genommenen Figur des Gottesnarren, die aus der russischen Literatur bekannt ist. An anderer Stelle verweist er auf „Kompromisse, Versteckspiel, Mimikry und halb echte, halb gespielte Naivität“ in Dessaus Wirken, die „als wesentlicher Aspekt seiner spezifischen Ästhetik und Poetik in der DDR zu verstehen“ seien (S. 20). Zu Recht gab er angesichts solcher Ambivalenzen seinem Buch den Titel *Komponieren für und wider den Staat*.

Daß man dennoch als Leser keine schlüssige Antwort auf die wichtigste bei der Lektüre aufkommende Frage erhält: auf die Frage nach den Ursachen für Dessaus so sehr ambivalentes Denken und Komponieren, kann man dem Autor kaum zum Vorwurf machen. Wie soll man auch verstehen, daß der von ihm untersuchte Komponist einerseits ein energischer Gegner der modernefeindlichen Kulturpolitik der SED war (wie auch ein kompromißloser Schutzpatron aller seiner Schüler, so regimekritisch diese auch immer waren), daß er sich andererseits aber zu Unterwerfungsgesten bereit fand, wie sie peinlicher nicht sein konnten. Und dies nicht nur in der Ulbricht-Ära, sondern auch noch später. Beispielsweise begrüßte er 1976 zusammen mit seiner damaligen Frau, der Regisseurin Ruth Berghaus, öffentlich die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Zutreffend schreibt Tischer: „Ihn [Dessau] zum trotzigem und wagemutigen Einzelkämpfer gegen eine bornierte Kulturpolitik zu stilisieren, hieße den Blick auf nicht minder wesentliche Facetten zu verstellen. Gerade in der Durchdringung von Kritik und prinzipieller Loyalität erweist sich Dessau als Vertreter des Typus eines gläubigen, von den politischen Entwicklungen jedoch im Glauben zusehends erschütterten Künstlers bzw. Intellektuellen in der DDR.“ (S. 305)

So finden sich bei Dessau immer wieder affirmative politische Bekenntniswerke wie etwa der von Tischer analysierte *Symphonische Marsch für großes Orchester* – eine Geburtstagsgabe für Walter Ulbricht zum Sechzigsten 1953 und auch stilistisch ein Werk in lupenreinem Sozialistischen Realismus nach dem dramaturgischen Modell von Ottmar Gersters *Festouvertüre 1948*: mit Intonation des Liedes *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* (von Tischer versehentlich mit der *Internationalen* verwechselt). Zwar findet Tischer in diesem Werk Elemente von Verfremdung – das Glockenspiel imitiert das „klingende Spiel“ einer Marschkapelle, und sogar Richard Strauss' Eulenspiegel-Motiv klingt an –, doch trotz derartiger entschuldigender Verweise bleibt beim Lesen

ein mulmiges Gefühl des Zweifels zurück, ob diese Mittel vom Komponisten wirklich in ironisch-distanzierender Absicht eingesetzt wurden. Wir werden uns wohl mit dem schwer erträglichen Zustand abfinden müssen, keine wirklich stichhaltigen Beweise für die Doppelbödigkeit mancher Werke Dessaus zu haben.

Aber auch das Verhältnis der Kulturadministration zu Dessau war ambivalent. So wurde der Komponist in der DDR zugleich „geehrt *und* bedrängt, gelobt *und* verschwiegen, kanonisiert *und* marginalisiert“ (S. 13).