

# Parallele und Parodie – über Beziehungen zwischen der Vokal- und Klaviermusik Hanns Eislers

**P**arallélisme et parodie –  
les rapports de la musique vocale et celle de piano de Hanns Eisler

## **P**arallele und Parodie – über Beziehungen zwischen der Vokal- und Klaviermusik Hanns Eislers

Das Schaffen Hanns Eislers (1898–1962) ist auf der einen Seite durch seine musikalische Herkunft aus der Schule Arnold Schönbergs, auf der andern Seite durch seine Arbeit für die marxistisch orientierte Arbeiterbewegung, im besonderen durch seine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, geprägt. Daraus ergibt sich ein dialektisches Verhältnis von autonomem und funktionellem Musikdenken, von Instrumental- und Vokalmusik, in dem keine Seite den Primat beanspruchen kann. Der folgende Aufsatz zeigt Berührungen zwischen Liedern und Klavierwerken der zwanziger und vierziger Jahre auf: Berührungen, die von stilistischen Parallelenentwicklungen bis zu gleichen musikalischen Formulierungen reichen. Eingehend wird die Transformation eines Klavierstücks in eine bisher unveröffentlichte Opernarie behandelt; sie zeigt beispielhaft, in welchem Masse Eislers angewandter Musik autonome Strukturen zugrundeliegen können.

**P**arallélisme et parodie – les rapports de la musique vocale et celle de piano de Hanns Eisler  
L'oeuvre de Hanns Eisler (1898–1962) est caractérisée par sa double appartenance: d'une part à l'école d'Arnold Schönberg, de l'autre au mouvement ouvrier d'inspiration marxiste, en particulier par sa collaboration avec Bertolt Brecht. Il en résulte un rapport dialectique entre une conception autonome de la musique et une pensée fonctionnelle, entre la musique vocale et l'instrumentale, sans qu'aucune ne puisse revendiquer la primauté. L'article ci-dessous explore les points de contact entre les lieder et les morceaux de piano des années vingt et quarante, contacts qui vont d'évolutions stylistiques parallèles à des formules musicales inédites. La transformation d'un morceau de piano en air d'opéra inédit est étudiée en détail; elle montre de façon exemplaire à quel point des structures autonomes sous-tendent la musique «appliquée» d'Eisler.

Von Christoph Keller

Die überwiegende Anzahl von Vokalcompositionen im Schaffen Hanns Eislers und dessen Bekenntnis, dass er Musik schreibe, um dem Sozialismus zu nützen<sup>1</sup>, könnten dazu verführen, Textvertonung als primäres, autonom-musikalische Strukturen dagegen als sekundäres Moment seines Komponierens zu betrachten. So wäre es dann gerechtfertigt, ja sogar notwendig, aus der Vokalmusik Modelle für das Verständnis der Instrumentalwerke abzuleiten. Ein solches Verfahren würde freilich zu kurz greifen und das Gewicht der Schönberg-Schule bei Eisler unterschätzen. Für diese sind musikalische Gedanken gerade nicht in Musik gefasste Gedanken, sondern etwas genuin Musikalisches, in der Funktion vergleichbar dem Gedanken einer Abhandlung. Wie wichtig für Eisler autonom-musikalisches Denken war, kann man an der minutiösen Analyse der 32 Variationen c-moll von Beethoven ablesen, die er 1958 im Gespräch mit Nathan Notowicz ablieferte,<sup>2</sup> in einer Situation, in der von Eisler sicher Anderes als eine solche «formalistische» Musikbetrachtung erwartet worden war. In die gleiche Richtung weist seine im Gespräch mit Hans Bunge gemachte Äußerung, er lese Brecht nicht weil dieser Marxist sei, sondern weil er schön sei.<sup>3</sup> Bekanntlich hat Eisler gerade bei angewandter Musik darauf geachtet, dass die Musik nicht das im Text, auf der Bühne

oder im Bild Dargestellte verdoppelt, sondern dass sie eine selbständige Ebene bildet. Vielleicht hat ihn nicht nur die Einsicht, dass Verdoppelung nichts bringt, sondern auch die Überzeugung, dass der musikalische Gedanke eigenen Gesetzen folgen muss – und sich nicht im Sinne Hugo Wolfs zum Diener des Wortes machen lassen darf – zu diesem Konzept geführt. So sind sämtliche Kammermusikwerke der Exilzeit aus Filmmusiken hervorgegangen und lassen sich ohne weiteres auch ohne das Bild verstehen. Eine Untersuchung wie diese kann also nicht die Synchronität von Text und Musik voraussetzen und über Parallelstellen die Instrumentalmusik semantisch aufschlüsseln wollen.

Allerdings: Parallelstellen gibt es, und mehr noch: parallele Entwicklungen des Stils, der Musiksprache. Es ist also nicht so, dass die «Zurücknahme» der Komplexität der frühen Werke auf die Vokalmusik – zum Zwecke besserer Verständlichkeit – beschränkt bliebe. Im Gegenteil: es wird zu zeigen sein, dass Eisler in der Klaviermusik Modelle ausgebildet, die er sich dann in der Vokalmusik zunutze macht. In einem (im folgenden ausführlich erörterten) Fall hat er sogar ein ganzes Klavierstück als Vorlage für eine Opernarie benutzt. Eine bemerkenswerte Umkehrung des herkömmlichen Verfahrens, Klavierparaphrasen über Opernarien anzufertigen!

Es könnte geradezu auf Gleichgültigkeit gegenüber der Semantik schliessen lassen. Es wird allerdings zu zeigen sein, dass Eisler mit gutem Grund dieses Klavierstück dem Arientext unterlegte, und an den kleinen Veränderungen wird erst recht seine Meisterschaft in der musikalischen Umsetzung des Textes deutlich. Doch gehen wir (chronologisch) der Reihe nach, und beginnen mit der Klaviersonate op. 1 von 1923 und den im Jahr zuvor entstandenen, auch stilistisch benachbarten 6 Liedern op. 2, die noch am ehesten der traditionellen, «einfühlenden» Art der Textvertonung verpflichtet sind.

### Direktheit des Ausdrucks

Das erste Lied von op. 2 beginnt mit einem von weiten Intervallen durchsetzten Melodiebogen, der gleichsam das expressive Klima des Zyklus angibt (*Beispiel 1*). Im sechsten Takt, wieder-



*Beispiel 1*



*Beispiel 2*

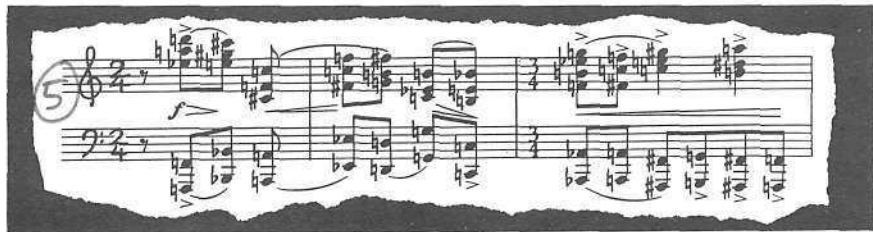


*Beispiel 3*

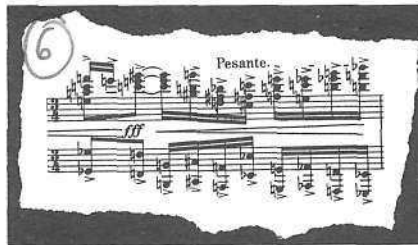


*Beispiel 4*

holt Eisler die erste Takthälfte in der oberen Oktave und führt sie mit einer fallenden kleinen Sekunde weiter (*Beispiel 2*). Diese Wendung kehrt fast identisch in der Exposition des 1. Satzes der Sonate wieder (*Beispiel 3*). Sie scheint es Eisler angetan zu haben, denn er greift im vierten Lied darauf zurück (*Beispiel 4*). Hier steht sie für «tanzen», im ersten Lied («So schlafe nun, du Kleine!») für wiegen. Ausser derartigen motivischen Parallelen gibt es auch solche der Satzstruktur. Im zweiten Lied, dem ein Claudius-Text über den Tod zugrundeliegt, setzt Eisler zu den Worten «und nun aufhebt seinen schweren Hammer und die Stunde schlägt» eine Folge scharf dissonanter Akkorde mit (zumeist) der grossen Septime als Rahmenintervall der Oberstim-



*Beispiel 5*



*Beispiel 6*

men, klanglich massiv durch die oktavverdoppelten Bässe und das *forte* (*Beispiel 5*). Dieselbe Satzstruktur finden wir in der Klaviersonate auf dem Höhepunkt der Durchführung des 1. Satzes (*Beispiel 6*). In den Liedern taucht sie nur einmal noch auf, und zwar in einem ähnlichen inhaltlichen Zusammenhang. Waren die dissonanten Akkorde im zweiten Lied mit dem Hammer des Todes assoziiert, so stehen sie im dritten zu den Worten «Ich bin nicht zu Hause», mit denen das lyrische Subjekt den Besuch des Alters abwehren möchte (*Beispiel 7*). Obwohl hier eine relativ eindeutige Zuordnung von musikalischer Struktur und Textinhalt festzustellen ist, wäre es übertrieben, daraus Schlüsse auf den «Inhalt» der Klaviersonate ziehen zu wollen. Weniger ein bestimmter Inhalt verbindet Lieder und Sonate, als ein expressives Klima, das durch ungefilterte Direktheit des Ausdrucks bestimmt ist. Die Hammerschläge des Todes sollen spürbar werden, und auf ein ähnlich einführendes Hören zielt die Klaviersonate mit ihren heftigen Ausbrüchen, wobei unbestimmt bleiben muss, was die Heftigkeit meint.

### Reflexives Komponieren

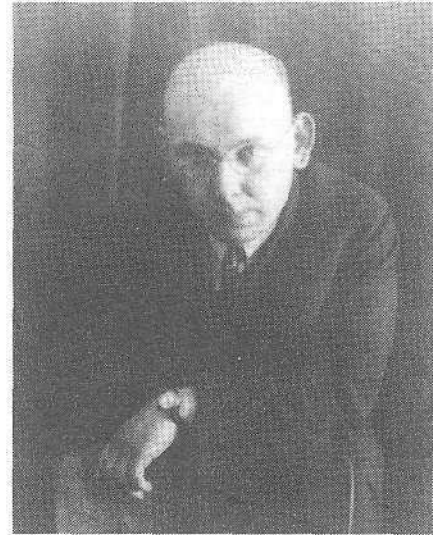
Gerade diese Direktheit des Ausdrucks gibt Eisler in seinem weiteren Schaffen



*Beispiel 7*

zugunsten einer Kompositionsweise auf, die Raum lässt für Reflexion, die dem Hörer nicht ein Erlebnis, sondern Erkenntnis vermitteln will. Auf diese reflektierende Distanz zielt Eisler nicht nur in der Vokalmusik, sondern auch in der Klaviermusik — hier bildet er die kompositionstechnischen Korrelate sogar zuerst aus. Da ist in erster Linie das harmonische Montageverfahren zu

nennen, die Verknüpfung von Akkorden aus dem Arsenal der funktionalen Tonalität in nicht-funktionaler Weise. Die Logik der Harmoniefortschreitungen in der tonalen Musik ist ja nicht nur durch die Beziehung der Akkorde auf ein tonales Zentrum, sondern auch durch die Gesetzmässigkeiten der Stimmführung gewährleistet. Eisler beseitigt nun das tonale Zentrum, hält aber an der Logik der Stimmführung fest. So löst er das traditionsbetrachtete



*Hanns Eisler im Jahre 1923*

Material aus dem gewohnten Kontext und nimmt ihm seine — obsolet gewordene — «Natürlichkeit». Als Beispiel für dieses Verfahren sei der Mittelteil des zweiten der acht Klavierstücke op. 8 (1925) angeführt (*Beispiel 8*). Diese in op. 8 entwickelte Montagetechnik benutzt Eisler darauf auch in den «Zeitungsausschnitten» op. 11, wie die Akkordfolge aus dem «Liebeslied eines Grundbesitzers» (*Beispiel 9*) zeigt.



*Beispiel 8*



*Beispiel 9*

op. 8/2 und op. 11/LL  
sunt

Beispiel 10

Beispiel 11

Die Gegenüberstellung des Liedes über den Tod aus den «Zeitungsausschnitten» mit jenem aus op. 2 zeigt besonders deutlich den neuen ästhetischen und kompositionstechnischen Ansatz Eislers. Statt eines poetischen Textes über den Hammerschlag des Todes vertont Eisler nun Antworten aus einer Umfrage über den Tod, mit Banalitäten wie «Wenn man stirbt, so ist man eine Leiche; die ist sehr schön, oder nicht schön». Entsprechend ist Eisler nicht auf authentischen Ausdruck aus wie im op. 2, sondern bedient sich abgegriffener klingender Münze. So setzt er zum Text «Wenn man stirbt» zweimal den

vermindert-kleinen Septakkord auf der II. Stufe von es-moll, ein andermal eine Verbindung des c-moll-Dreiklangs mit einem dominantischen Nonakkord auf Fis (Beispiel 10). Die Musik will nicht mehr ein bestimmtes Gefühl erzeugen, sondern in ihrer Bedeutung reflektiert, entschlüsselt werden. Dies gilt auch für die Klaviermusik aus dieser Zeit, etwa für das fünfte Stück aus op. 8, wo Eisler eine harmlose, an Wiener Tanzmusik erinnernde Melodie zuerst kontrastiert und dann demontiert, so dass das Stück als Kritik jener Wiener Harmlosigkeit aufgefasst werden kann. Es endet mit einer Wendung (Beispiel 11), die jene

Bsp. mit Bes.

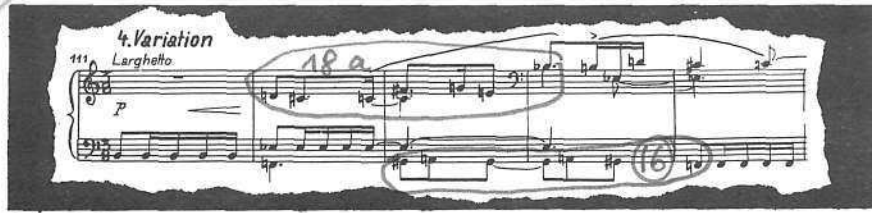
- 13) 1) ganz
- 14) 2) T. 13/14
- 15) 3) T. 13-18
- 20) 4) T. 31-35
- 21) 5) T. 24-35
- 27) 6) "in Dunkel u. Blässe"
- 7) Bsp. 18

Beispiel 13: Arie aus dem Opernfragment «150 Mark» (Text: David Weber)

von «Wenn man stirbt» (Beispiel 10b) exakt vorwegnimmt.

Es ist übrigens auffällig, dass Eisler für Akkorde, die in der Musik des 18. Jahrhunderts nur selten, dafür an emotional besonders exponierten Stellen vorkommen, eine besondere Vorliebe hat. So für den Dominantnonakkord in Moll, der etwa in der Bachschen «Matthäus-Passion» im Schlusschor zu den Worten «mit Tränen nieder» gesetzt ist und auch in der Arie «Erbarme dich, mein Gott, meiner Zähren» vorwiegend mit dem Weinen assoziiert ist. Im zitierten Eisler-Lied steht derselbe Akkord zu den auf die Leiche sich beziehenden Worten «sehr schön oder nicht schön». In einem andern Enquête-Lied ist er dem Wort «Sünde» unterlegt, und zwar als Dominantnonakkord von b-moll. Diese Fassung scheint es Eisler besonders angetan zu haben, denn sie taucht mehrfach bereits in den Klavierstücken op. 8 auf, so – enharmonisch verwechselt – am Ende des Mittelteils von Nr. 2 (Beispiel 8), auch als Abschluss des ersten Achttakters in Nr. 5 oder gegen Ende von Nr. 1.

Übrigens kehrt der Nonakkord auf der



Beispiel 12

Dominante auch in der Kampfmusik der späten zwanziger Jahre und frühen dreissiger Jahre, in Balladen und Film-musiken, häufig wieder, – dann allerdings in keiner Beziehung mehr auf die traditionelle semantische Besetzung, sondern als weniger abgenutzte Version der Dominante, die in dem wiederhergestellten funktionsharmonischen Zusammenhang reichlich vorkommt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass in Klavier- und Vokalmusik der Jahre 1922 bis 1927 eine parallele Entwicklung zu konstatieren ist, die über ästhetisch-stilistische Kongruenzen hinaus auch zu ähnlichen musikalischen Wendungen führt. Die in op. 2 von Claudius-, Bethge- und Klabend-Texten herausgeforderte Musiksprache

war für die Sonate op. 1 prägend, während umgekehrt Eisler bei der Vertonung der «Zeitungsausschnitte» sich der in den Klavierstücken op. 8 entwickelten Verfahren bedienen konnte. Bei dieser Wechselwirkung von Vokal- und Klaviermusik verwundert es nicht, dass Eisler auch die direkte Benutzung eines Klavierstücks für eine Vokalkomposition möglich war. Wie eingangs erwähnt, gibt es einen – ~~bisher nicht bekannten~~ – Fall eines solchen Parodierverfahrens, der ~~darum hier eingehender dargestellt werden soll.~~

### Klaviervariation als Operarie

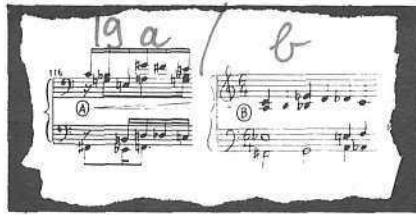
Eisler hat die vierte Variation der 1924/25 komponierten 2. Klaviersonate op. 6 («in Form von Variationen») 1927 für eine Arie seiner Fragment gebliebenen Oper «150 Mark» verwendet. Auf den ersten Blick scheinen die Strukturen der beiden Stücke identisch – einmal abgesehen davon, dass für die Arie zwölf Einleitungstakte hinzugefügt worden sind und dass der Abschluss anders ist als in der Klaviervariation. Dass die Arie im 3/2-Takt, das Klavierstück dagegen in 3/8 notiert ist, ist von keiner weiteren Bedeutung, denn der Puls ist identisch. Auch die Änderung im Rhythmus des ersten (bzw. 13.) Taktes scheint zunächst belanglos, weil einer Äusserlichkeit geschuldet: die Textzeile «Und der Selbstmord flüstert» lässt eine Betonung auf der zweiten Zählzeit nicht zu, und das h kann nur vier- statt fünfmal erklingen (Beispiel 12 bzw. 13). Diese Änderung hat aber Konsequenzen für das ganze Stück, weil damit das rhythmische Hauptmotiv umgestaltet worden ist und – abgesehen von der letzten Wiederholung – immer in dieser Version gebraucht wird. Sie ermöglicht zudem die Neueinteilung der sechs Viertel in 2x3 (statt 3x2) – eine Möglichkeit, von der Eisler einmal Gebrauch macht, um mit der hemiolischen Gestaltung das Wort «Elend», einen Kernbegriff der Arie, hervorzuheben (Beispiel 13, T.17). Dieses Beispiel zeigt bereits, wie subtil Eisler den Textinhalt musikalisch zu verdeutlichen versteht.

Diese Raffinesse der Umgestaltung bestätigt sich, wenn wir Eislers weitere Eingriffe betrachten. Sie zielen in erster Linie darauf ab, das chromatische Element zu stärken. In der Klaviervariation wechselt der Bass im 3. und 4. Takt zwischen Gis und A hin und her, ehe er auf F abspringt (Beispiel 12). In der Arie füllt Eisler nun diesen Sprung auf, indem er die Linie AS-A-As chromatisch über G-Fis-G-Ges auf F hinabführt. Auch in der Ober- bzw. Mittelstimme wird eine solche Verbindung ge-

Handwritten note: 'einspielen op. 6 150 M.'

Handwritten note: 'Hörach mit beim Hören nicht bemerkbar, da der Puls id.' with a circled '13' below it.

Handwritten number '2' in a bracket.



Beispiel 14

schaffen, indem das c' neu über ces nach b geführt wird, wodurch sich eine chromatische Linie von d' bis b ergibt (Beispiel 13, T. 14 ff.). Bemerkenswert an diesen Änderungen – weitere ähnliche liessen sich anführen – ist insbesondere, dass Eisler damit in ein zwölftöniges Stück eingreift, denn selbstverständlich entspricht die Einfügung dieser Noten nicht den von der Zwölftontechnik gesetzten und in der Klaviervariation auch beachteten Regeln. Zu dieser Zeit – 1927 – hatte sich Eisler von der «modernen» Musik bereits losgesagt und behauptete gar, bis auf Äusserlichkeiten nichts von der Zwölftontechnik und -musik zu verstehen,<sup>4</sup> obwohl er mehrere Werke in dieser Technik geschrieben hatte.

Im Hinblick auf Eislers spätere Versuche, Zwölftontechnik und konsonante Harmonik zusammenzubringen, scheint mir diese Arie darum bemerkenswert, weil Eisler hier eine Art harmonischer Revision einer Zwölftonkomposition unternimmt. Denn ohne Zweifel macht die Chromatik nicht nur die Linienführung geschmeidiger, sondern sie führt zu einer viel zwingenderen Harmoniefortschreitung, wie sich etwa an der Gegenüberstellung des 6. (bzw. 18.) Taktes feststellen lässt (Beispiel 14).

Dennoch dürften primär nicht kompositionstechnische, sondern semantische Überlegungen Eisler zur Verstärkung der Chromatik veranlasst haben. Denn damit wird der Klagegestus des Textes unterstrichen. Gegen die Klageklänge der fallenden kleinen Sekunden hat Eisler, der Dialektiker, nun allerdings ein Gegengewicht gesetzt, dessen Keimzelle die Tonrepetitionen des ersten Taktes sind. Sie erscheinen – als sechsfach wiederholtes f – bei der Wiederholung der Worte «Bis die Löhne eben» in so hoher Lage und langen Werten, dass ein intensives Singen sich aufdrängt (Beispiel 13, T. 32–35). Die Insistenz, die so von den repetierten Noten ausgeht (die



Beispiel 15 a (Lied), b (Sonate)

übrigens hinzugefügt, also über den ursprünglichen Klaviersatz gesetzt sind) macht deutlich, dass reichliche Löhne erkämpft werden müssen, und nicht durch Klagen zu bekommen sind. Auch nicht durch Abwarten. Deshalb wiederholt Eisler nur die zweite Satzhälfte «Bis die Löhne eben reichlich sind» und lässt die erste («Sprich nach tausend Jahren mal wieder vor») weg. (Bsp.)

Es war also nicht bloss eine Verlegenheitslösung, ein Zurückgreifen auf den Fundus aus Gründen der Bequemlichkeit, wenn Eisler hier ein Klavierstück zu einer Arie umarbeitete. Denn das Klavierstück bietet genau das Motivmaterial, welches er für seine dialektische Vertonung des Arientextes brauchte. Der erste Takt exponiert die Tonrepetitionen, der zweite die Chromatik. Die Chromatik setzt den Gestus des Textes direkt um, die Repetitionen fügen ihm



Hanns Eisler 1941 in New York

eine Dimension zu oder setzen gar ein Gegengewicht – und gerade das zeichnet Eislers Textvertonung aus: dass die Musik ihren eigenen, über den Text hinausgehenden Sinn hat. Und dass sie auch strukturell ihren eigenen Sinn hat, ist hier eine tautologische Feststellung, da die Arie ja von einem Klavierstück ausgeht.

### Singen von den finsternen Zeiten

Die bisher aufgezeigten Berührungen zwischen Vokal- und Klavierwerken betrafen Werke der zwanziger Jahre. Die beiden ersten Klaviersonaten und die Klavierstücke op. 8 entstanden zwischen 1922 und 1925. Grössere Klavierwerke schrieb Eisler erst wieder im amerikanischen Exil in den vierziger Jahren. Auf Verwandtschaften der 1943 entstandenen 3. Sonate mit Liedern der Exilzeit hat bereits Manfred Grabs aufmerksam gemacht und die Meinung geäussert, dass es sich hier nicht um bewusste Bezugnahmen handele, sondern dass ein verwandtes Ausdrucksanliegen zu gleichartigen musikalischen Formulierungen geführt habe.<sup>5</sup> Als Beispiel führt er die Parallelität einer Stelle im «Spruch 1939» mit dem ersten dynamischen Höhepunkt im Adagio der Sonate an (Beispiel 15). Hier wäre zu ergänzen, dass der Topos des dreifach wiederholten Akkordes im *fortissimo* bereits auf dem Höhepunkt des ersten Satzes in Erscheinung tritt und im Adagio ein zweites Mal als Kulminationspunkt fungiert. Im Lied steht er am Beginn des Klavier-nachspiels unmittelbar nach den Textworten «Ja! da wird gesungen werden

von den finsternen Zeiten». Die schneidenden scharfen Akkorde können also als musikalische Chiffre für die finsternen Zeiten verstanden werden.

Neben solchen «tonsymbolischen» Beziehungen gibt es auch ähnliche strukturelle Verfahren in Lied und Sonate. Um beim «Spruch 1939» zu bleiben: er beginnt mit einer Art freier Rede, die sich über einigen wenigen liegenden Akkorden entfaltet. Es gibt zunächst kein erkennbares Metrum, das den melodischen Fluss gliedert. Erst in den drei Takten vor dem Einsatz der Stimme mündet dieser in eine dreifach wiederholte bzw. variierte Figur, die metrisch klare Verhältnisse schafft (Beispiel 16). Ganz analog verfährt Eisler am Anfang der 3. Sonate: freies bzw. wechselndes Metrum am Anfang, dann dreifache



Beispiel 16

ben in den Zeiten, wo aus allen Radios der Welt die ungeheuren Siege der Faschisten über uns hereinbrachen. Ich

denen Eisler auf Ausdruckstypen der Schönberg-Schule bzw. seiner frühen Zeit zurückgreift und die so in den Liedern nicht vorkommen.<sup>7</sup> Eisler nutzt also das Potential der Sonate, welche viel weitergehende Entwicklungen und Kombinationen zulässt als das Lied. Diese Differenz hervorzuheben, ist nicht minder wichtig als das Aufzeigen von Parallelen. Denn Eisler, der gesellschaftlich bewusste und verantwortungsvolle Musiker, verstand es wie wenige andere, das Komponieren auf die Gattung und das heisst auch: auf den Sinn und Zweck auszurichten.

Christoph Keller

ganze 3. Sonate

Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Version eines Referats, das der Autor am Kolloquium zum 90. Geburtstag von Hanns Eisler in der Akademie der Künste der DDR am 4./5. Juni 1988 hielt. Er dankt Dr. Eberhardt Klemm, dem Leiter des Hanns Eisler-Archivs in Berlin (DDR), für den Hinweis auf die Arie aus «150 Mark» und die Überlassung einer Abschrift dieses Stücks.



Beispiel 17

Wiederholung einer metrisch klaren Figur und Beginn eines neuen Themas (Beispiel 17). In der «Elegie 1943» (nach Hölderlin) finden wir zu diesem Sonatenbeginn auch noch eine motivische Parallele: die Quarte im Triolenrhythmus mit anschließendem Sekundfall findet sich auch hier, und zwar auf die Worte «in Dunkel und Blässe» (Beispiel 18). Der ganze Satz lautet: «So gärt' und wuchs und wogte von Jahr zu Jahr die unerhörte Schlacht, dass weit hüllt in Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen», und er ist mit dem Sonatenbeginn nicht nur über das beschriebene Motiv verwandt, sondern auch durch die chromatische Abwärtsbewegung. Es ist allerdings bezeichnend für Eislers Komponieren, dass er auch hier wieder ein Mittel gegen Versinken in Klage-lauten eingebaut hat: er benutzt die Synkope, um einem Zerfließen in Trauer gegenzusteuern – in der Sonate, indem er sie in die Melodie einbaut, im Lied, indem er den synkopierten Rhythmus als Begleitung der Melodie unterlegt (Beispiel 17 bzw. 18). Dasselbe Verfahren wendet Eisler auch in der Begleitung im Lied «Hotelzimmer 1942» an (Beispiel 19). Über den Gestus, den er hier anstrebte, hat er sich wie folgt geäußert: «Das Gedicht wurde geschrie-

hoffe, dass ich das mit der freundlichen Weisheit singen kann, mit der ich es damals komponiert habe.»<sup>6</sup> Freundliche Weisheit spricht auch aus dem Trauergesang des 2. Satzes der 3. Sonate, wo Eisler wiederum mit dem beschriebenen Synkopemuster arbeitet (Beispiel 20). Freundliche Weisheit ist sicher die Grundhaltung der Exillieder, sie ist aber nur eine der Haltungen der Sonate. Dort gibt es auch äusserst aufgeregte und aggressive Partien, in



Beispiel 18



Beispiel 19



Beispiel 20

9 Dieses Motiv ist

<sup>1</sup> Hanns Eisler: Musik und Politik, Schriften 1948 – 1962. Leipzig 1982, S. 367.  
<sup>2</sup> Nathan Notowicz: «Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!» Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, Berlin (DDR) 1971, S. 61 – 163.  
<sup>3</sup> Hanns Eisler: Gespräche mit Hans Bunge, «Fragen Sie mehr über Brecht», Leipzig 1975, S. 123/124.  
<sup>4</sup> Brief an Arnold Schönberg (1926) in: Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik (Hg. von Manfred Grabs), Leipzig 1973, S. 33f.  
<sup>5</sup> Manfred Grabs: Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik Hanns Eislers, in: Hanns Eisler heute, Berlin 1974, S. 114ff.  
<sup>6</sup> Hanns Eisler: Gespräche mit Hans Bunge, Leipzig 1975, S. 177.  
<sup>7</sup> Siehe dazu: Christoph Keller, «... dass weit hüllt in Dunkel und Blässe das Haupt der Menschen». Zum ersten Satz von Hanns Eislers 3. Klaviersonate, in: H.-W. Heister und H. Lück (Hg.), Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag, Dortmund 1986, S. 97ff.