

Luca Lombardi

Eisler und 1968 sind für mich wie für andere Kollegen meiner Generation untrennlich miteinander verbunden. Und dies, obwohl ich „meinen '68“ schon im Juli 1960 lebte, als ich, nach der Lektüre einer Brecht-Biographie, nicht nur ein eifriger Leser seiner Stücke wurde, sondern mich auch in die Sozialistische Partei Italiens (die P.S.I. seligen Andenkens) einschrieb, an einer (verbotenen) Kundgebung gegen die Tambroni-Regierung teilnahm – eine Regierung, die mit Unterstützung der Neofaschisten gebildet worden war – und von der Polizei festgenommen wurde.

Für die Komponisten Brechts (die am Anfang der Stücke, die ich damals las, erwähnt wurden) interessierte ich mich damals überhaupt nicht. Dies obwohl ich just in jenem Jahr (1960) meine erste „Auftragsarbeit“ komponierte, und zwar die Bühnenmusik zu „Kleider machen Leute“ (G. Keller), die mir mein Deutschlehrer an der Deutschen Schule Rom, Herr Kindelbacher (zufälligerweise selber ein Augsburger wie Brecht) für das Sommerschlussfest anvertraut hatte. Etwas später studierte ich Partituren von Webern und experimentierte mit Tonreihen herum. Noch später (1965) „verliebte“ ich mich in die Musik Bartóks. Während des Pariser Mai 1968 war ich damit beschäftigt, ein gänzlich "unpolitisches" Stück, nämlich ein (Liebes-)Gedicht von Mallarmé zu vertonen ("Rondel III"), obwohl – wie mir später auffiel – es sich 1. um einen französischen Text handelte, 2. eine Losung des Pariser Mai (die in eine Komposition von Luigi Nono einging) verkündete: "Je mehr ich 'Liebe mache', desto mehr möchte ich Revolution machen; je mehr ich Revolution mache, desto mehr möchte ich Liebe machen"...

Doch Anfang September 1968 organisierte ich ein Solidaritätskonzert in der besetzten Fabrik "Pischiutta" in Rom. Ich war inzwischen auf avantgardistischem Kurs und führte mit einem Kollegen eine Komposition für 2 Transistorradios auf. Aber schon Mitte September stieg ich in den Zug nach Köln ein, um dort bei Stockhausen zu studieren. Von Eisler hatte ich keine Ahnung. Erst im "Studio voor Sonologie" der Universität Utrecht, wo ich 1970 einen Kurs in elektronischer und Computermusik belegte, gab mir ein Studienkollege das Reclam-Bändchen "Reden und Aufsätze" von Eisler in die Hand. Das war Zündstoff für mich, und ich wurde auch tatsächlich Feuer und Flamme für Eisler und für seine musikästhetischen und politischen Positionen. Ich merkte, dass jemand sich das Problem, das für mich nunmehr von brennender Aktualität war, nämlich wie man Musik und Politik im sozialistischen Sinn verbinden kann, schon vor Jahrzehnten gestellt hatte, und zwar intellektuell und musikalisch in sehr überzeugender Weise. In den vergleichsweise sterilen Räumen des Utrechter Studios, brannte ich darauf, konkret etwas zu unternehmen, um Eislers Beispiel zu folgen. Der selbe Studienkollege, Wolfgang Meyberg, machte mich darauf aufmerksam, dass der Chor der IG-Metall Köln einen neuen Chorleiter suchte. Ich bewarb mich und

war die nächsten zwei Jahre dessen Leiter. Das Repertoire war die berühmte Liedertafel, und ich hatte nicht wenig Mühe, es zu verändern und zu erweitern, unter anderem auch mit Eislers Liedern. Im Mai 1972 führten wir auf dem Kölner Neumarkt ein Konzert auf, in dem u.a. auch eines der Lieder, die ich selber für den Chor geschrieben hatte – "der 1. Mai hat 365 Tage" – aufgeführt wurde. Das Vorbild war unvermeidlich – und wohl auch unüberhörbar – Eisler. Ich dachte damals, wie Eisler, von der Avantgarde der Musik zur Avantgarde des Proletariats übergehen zu können.

Mit meinem Freund Gerhard Roth – der später ein berühmter Biologe wurde – verfasste ich für den WDR ein 'Lehrstück' mit dem Titel "Neue Musik: für wen, warum, wie". Angeprangert wurde die "bürgerliche" Musik, die von meinen ehemaligen Lehrern Stockhausen und Kagel und von Dieter Schnebel repräsentiert wurde; ihnen gegenübergestellt wurden Eisler, Nono und Henze. Das Lehrstück wurde nicht gesendet, weil sich Stockhausen dazwischen stellte, der darüber sogar einen Briefwechsel mit dem damaligen Kanzler Willy Brandt führte. Schnebel, ein hochanständiger Mensch, anstatt beleidigt zu sein, dass ich ihn angegriffen hatte und – das Bonmot "wegen schlechter Witterung fand die deutsche Revolution in der Musik statt" im Hinterkopf – ihm auch einen Aufsatz mit dem Titel "Von Schnee, Nebel und der schlechten Witterung überhaupt" gewidmet hatte, schrieb mir einen Solidaritätsbrief, der in der "Frankfurter Rundschau" veröffentlicht wurde. An Henze – der nach dem Skandal um "Das Floß der Medusa", mit heftigen politischen Deklarationen hervorgetreten war – schrieb ich einen Brief, der mit der Anrede "Lieber Genosse" begann. Henze wohnte nur ein paar Kilometer von meinen Eltern entfernt, in Marino bei Rom (wo ich heute selber wohne), wir lernten uns kennen und wurden Freunde. Einige Monate später arbeitete ich mit ihm und anderen Komponisten meiner Generation an der kollektiven Komposition "Streik bei Mannesmann" zusammen, die im Juni 1973 am "Theater am Schiffbauerdamm" unter der Ägide von Ruth Berghaus aufgeführt wurde. Mein Beitrag – und mehr oder weniger die ganze Kantate – stand im Zeichen des neuerwachten Interesses für Hanns Eisler. Was mich betrifft, so hatte ich mich entschlossen, über Eisler an der Universität Rom zu promovieren. Um meine Dissertation vorzubereiten, wollte ich einige Monate am Hanns Eisler-Archiv an der Akademie der Künste der DDR in Ost-Berlin arbeiten. Natürlich hätte ich in West-Berlin wohnen können und täglich die Reise zur anderen Seite der Mauer und zurück unternehmen können, doch wollte ich, als inzwischen überzeugter Marxist und (Euro-)Kommunist (ich war 1971 in einer Kölner Gastarbeiter-Sektion Mitglied der KPI geworden) in Ost-Berlin wohnen, was weder selbstverständlich, noch einfach war. Ich glaube, dass es Günter Mayer war – der damals zu den jungen und fortschrittlichen Eisler-Forschern zählte – der mir riet, mich als Meisterschüler von Paul Dessau an der Akademie der Künste der DDR zu bewerben. Tatsächlich wurde mir ein Stipendium gewährt, das es mir ermöglichte, mich sechs Monate lang in Ost-Berlin aufzuhalten. Ich teilte meine

Zeit zwischen der Forschungsarbeit im Archiv und der Komposition eines Stückes für Kammerensemble, dem ich den Titel gab "Non Requiescat – Musica in memoria di Hanns Eisler" und worüber ich mich mit Paul Dessau in seinem Zeuthener Haus unterhielt. Nach einer Zeit "musikproletarischen Neophitentums", das es mir problematisch erschienen liess, Konzertmusik zu komponieren (weil es eine angeblich bürgerliche Gattung war), hatte ich zur neuen Musik zurückgefunden und wollte in diesem Stück eben die Kluft zwischen dem damaligen Stand des musikalischen Materials (bzw. das, was ich dafür hielt) und der "Kampfmusik" Eislers thematisieren. So signalisiert das Zitat des "Solidaritätsliedes" den damals noch nicht überbrückten Gegensatz zwischen Kunstmusik, die auf der Höhe der Zeit sein wollte, und Musik des Proletariats (bzw. für das Proletariat). Ich war – wie viele Kollegen meiner Generation – überzeugt, dass man eines Tages diesen Gegensatz würde überbrücken können, und dass wir selber einen entscheidenden Beitrag dazu leisten könnten.

So konzentrierte ich mich in meiner Dissertation, mit der ich 1975 an der Universität Rom promovierte, genau auf den Übergang vom "ersten" zum "zweiten" Eisler, das heisst von dem Schönbergschüler zum Komponisten der Kampfmusik. Selbstverständlich handelte es sich für mich nicht nur um eine kompositionstechnische, sondern auch um eine musikästhetische, ja - philosophische Angelegenheit. Deshalb nannte ich meine Dissertation "Rivoluzione della Musica e Musica della Rivoluzione. Il contributo di Hanns Eisler all'elaborazione teorica e pratica di una estetica musicale marxista"<sup>1</sup>.

A dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass ich mich Eisler auch deswegen besonders nah fühlte, weil unsere Väter beide Philosophen waren. Natürlich betrachtete mein Vater (obwohl er schon in den Dreissiger Jahren, als dies im faschistischen Italien alles andere als politisch korrekt war, ein Buch über Feuerbach und Marx veröffentlicht hatte) mit einiger Skepsis die politischen und politisch-philosophischen Ambitionen seines Sohnes. Doch kann ich mich erinnern, dass er – sozusagen vom rein handwerklichen Standpunkt aus – die Gliederung meiner Dissertation guthiess.

Im gleichen Jahr 1975 schloss ich auch meine 1. Sinfonie ab. Sie ist den Kämpfern gegen die chilenische Pinochet-Diktatur gewidmet und enthält im dritten Satz ein weiteres Eisler-Zitat (aus der Kantate "Die Mutter", ein Stück, das ich besonders liebte): "Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen, und aus niemals wird heute noch!" Als ein paar Jahre später (1979) die Sinfonie in Leipzig uraufgeführt wurde, sass neben mir Steffi Eisler, mit der ich seit meiner ersten Ostberliner Zeit 1973 befreundet war.

Ich hatte mich inzwischen von einer zu vordergründig eislerschen Intonation

---

<sup>1</sup>Revolution der Musik und Musik der Revolution. Der Beitrag Hanns Eislers zur theoretischen und praktischen Entwicklung einer marxistischen Musikästhetik. Die Dissertation ist mit einer Auswahl von Schriften Eislers unter dem Titel Hanns Eisler, "Musica della Rivoluzione" im italienischen Verlag Feltrinelli, Mailand 1978, erschienen.

befreit (die eigentlich nur einigen politischen Liedern von mir, aber auch meinem Beitrag zur Mannesmann-Kantate eigen war) und versuchte Fragen, die schon Eisler beschäftigt hatten, aus der veränderten Situation heraus eigenständig anzugehen. Zum Beispiel die Frage einer Reduktion des musikalischen Materials, oder – eine andere Seite der gleichen Medaille – einer "Neuen Einfachheit". So zum Beispiel in "Gespräch über Bäume" (1976), oder in "Tui-Gesänge" (1977), nach Texten von Albrecht Betz, der gerade ein Buch über Eisler veröffentlicht hatte. Damals grassierte in der Bundesrepublik eine ganz anders geartete "Neue Einfachheit", mit der ich nichts gemein hatte, weil es sich bei ihr im Wesentlichen um einen Rückgriff auf die Spätromantik handelte. Trotzdem freundete ich mich später mit zwei Komponisten an – die zu Recht oder zu Unrecht – dazu gerechnet wurden (sich aber bald von diesem engen Etikett freischwammen), nämlich Wolfgang Rihm und Manfred Trojahn. Sie hatten freilich mit Eisler und politisch motivierter Musik nichts am Hut. Ich selber löste mich nach und nach von Eisler, der für mich nach wie vor wichtig ist, weil er einen Teil meiner Jugend geprägt hat. Ich würde sagen, dass ein Grundsatz der Eislerschen Poetik, den er im Buch "Komposition für den Film" formulierte (der also dort auch vom Mitautor des Buches Adorno unterschrieben wurde, obwohl dieser eigentlich ganz andere Positionen vertrat) bis heute für mich richtungsweisend geblieben ist: "Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, dass das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird. Das hängt damit zusammen, dass die Verfahrensweise selber, das konstruktive Komponieren, so allumfassend geworden ist, dass sie gewissermassen nichts ausserhalb ihrer selbst, nichts was ihr fremd und mit eigenem Anspruch gegenüberstünde, mehr dulden will. Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, dass sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muss, sondern dass sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann"<sup>2</sup>. Wenn ich mich heute, wie eigentlich schon immer, mit grosser Freiheit unterschiedlicher musikalischer Mittel bediene – einschliesslich der wunderbaren Tonalität, bzw. einer ihrer Spielarten – so brauche ich dazu zwar längst keine ideologische Rechtfertigung, bestimmt haben mir aber jene Sätze in Jahren des stilistischen Purismus, als auch bei manchem politisch motivierten Komponisten nur ein einziges Idiom galt (und es machte keinen Unterschied, ob es sich – siehe Nono – um ein Orchesterstück oder ein Vietnamlied handelte) geholfen, meinen Weg zu gehen und beispielweise bei meiner ersten Oper ("Faust. Un travestimento", 1986-91) ohne Berührungsangst, mich zweckmässig einer grossen Vielfalt stilistischer Mittel zu bedienen. Übrigens kommt auch in meiner Oper "Dmitri oder der Künstler und die Macht" (1994-99) ein kurzes Eisler-Zitat vor, und zwar taucht dort, wo der Librettist (Hans-Klaus Jungheinrich) Trotzki sagen lässt "Ich wollte die Welt verändern, denn sie braucht es", das Motiv aus dem Abschnitt "Ändere die Welt,

---

<sup>2</sup>Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, Komposition für den Film, München 1969, S.117.

sie braucht es” aus “Die Massnahme” auf.

Wir wollten damals tatsächlich die Welt im sozialistischen Sinn verändern und massen der Musik eine Macht zu, die sie nicht hatte und nicht haben kann. Nach wie vor denke ich aber, dass jeder Mensch für die Welt, in der er lebt, verantwortlich ist und mit seinen Mitteln, der Musiker eben mit der Musik, einen Beitrag leisten und Stellung nehmen sollte, und das, ohne sich Illusionen über die Macht der Musik hinzugeben. Musik ist mächtig trotz ihrer Ohnmacht, die Menschen zu verändern. Um aber ein konkretes Beispiel zu nennen, wie man als Musiker wirken kann, nenne ich das West-Eastern Divan Orchestra von Daniel Barenboim, das sich den Dialog zwischen Israelis und Arabern zum Ziel setzt. Ich könnte mir denken, dass wenn Eisler (oder Dessau) heute leben würden, zumal nach der Desillusionierung durch die politischen Systeme, die sich auf Marx beriefen, sie – sich ihrer jüdischen Wurzeln bewusst, aber mit Sinn für Gerechtigkeit und für das friedliche Zusammenleben der Völker – ihre musikalische Kompetenz in den Dienst einer im besten Sinne visionären Initiative, wie der Barenboims, stellen würden.

Luca Lombardi  
(Marino, 30.8.2008)