

Knud Breyer

Protest und Affirmation: Hanns Eislers *Zeitungsausschnitte* op. 11 und Max Regers *Schlichte Weisen* op. 76

veröffentlicht 21. März 2025
als Teil der *Festschrift für Thomas Seedorf zum 65. Geburtstag*
mit dem *Beititel »Zeichen zu Klängen«*,
herausgegeben von Alexander Becker

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

KNUD BREYER

Protest und Affirmation: Hanns Eislers *Zeitungsausschnitte* op. 11 und Max Regers *Schlichte Weisen* op. 76

1958 erinnerte sich Hanns Eisler in einem auf Tonband aufgezeichneten Gespräch mit seinem Freund Nathan Notowicz an seine 1926/27 entstandene und 1929 bei der Universal-Edition gedruckte Liedersammlung *Zeitungsausschnitte* op. 11 zurück:

„Da schreibt also ein doch relativ junger Mann statt der üblichen Lieder, die ja damals zu Tausenden entstanden sind, Lieder, deren Texte aus den Zeitungen ausgeschnitten sind. Die Texte sind zum Beispiel: statt Liebeslieder sind es Heiratsannoncen, statt Kinderlieder dieser bekannten neckischen Art, wie sie ungefähr Blech oder Pfitzner geschrieben haben – meistens gingen sie auf ‚Hänsel und Gretel‘ –, waren dort Lieder aus der Gosse, meistens vom Wedding, also Kinderverse aus dem großen Krieg oder ähnliches.

Das war ein ungeheurer Protest, es war – ich will das Wort ungeheuer sofort austreichen – ich sage, das war eine Art Protest gegen vor allem das, was ich die bürgerliche Konzertlyrik nannte, über die ich mich lustig machte. Das hob sich insofern heraus, wenn man bedenkt, was für Lieder in der damaligen Zeit Schönberg komponiert hatte, der Alban Berg oder meine Kollegen Křenek oder Hindemith.

Ich rede nicht von Bartók, der ja bekanntlich sehr viele Volkstexte vertont hat.

Nun, volkstümlich sind diese Lieder nicht. Sie sind auch nicht, was man Volksmusik nennt. Sie sind absolut Lieder der großen Städte, und für sie auch geplant gewesen. Sie schockierten das Konzertpublikum bei der ersten Aufführung ganz enorm. Aber es waren keine, sagen wir, ‚épater le bourgeois‘. Das war nicht gemeint. Die Lieder waren ja völlig ernst und völlig unironisch.“¹

Zwar benannte Eisler hier als Abstoßungspunkte Hans Pfitzner und Leo Blech – wobei nur Pfitzner ein Lied mit dem Titel *Gretel* nach einem Gedicht von Carl Busse komponiert hatte (Opus 11 Nr. 5 von 1902) –, ein viel deutlicherer Bezug ergibt sich zu den *Schlichten Weisen* op. 76 von Max Reger.

Eisler war mit der Musik Regers vertraut. Als Schüler Arnold Schönbergs wohnte er den Konzerten von dessen Verein für musikalische Privataufführungen bei. Reger gehörte hier zu den meistgespielten Komponisten.² Eisler bekannte, dass diese Erfahrung,

¹ *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Nathan Notowicz. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*, hrsg. von Jürgen Elsner, Berlin [1971], S. 50.

² Vgl. Susanne Popp, „in ausgezeichneten, gewissenhaften Vorbereitungen, mit vielen Proben“. *Zur Reger-Rezeption des Wiener Vereins für musikalische Privataufführungen*, Karlsruhe 2020, <https://www.maxregger.info/rso/Popp2020WienRSOnline.pdf>, siehe insbesondere S. 8.

durch Schönbergs „Streben nach musikalischer Wahrheit, [...] eine solche andere Welt wie die Welt Richard Strauss’, aber auch des doch sehr bedeutenden Max Reger [...], die gewiß oft in einem Gegensatz steht zu seinen [Schönbergs, d. V.] weltanschaulichen Dingen“ kennengelernt zu haben, „der größte Eindruck [seines] Lebens gewesen“³ sei. Hierbei stand der Fokus auf der Kammermusik Regers.⁴ Die Lieder spielten bis auf eine Aufführung der Klavierfassung von *An die Hoffnung* op. 124 am 14. März 1921⁵ keine Rolle. Dass Eisler aber auch Regers Lieder und insbesondere die *Schlichten Weisen* genau kannte, legen Indizien nahe. Erstens befindet sich im zweiten Band der *Schlichten Weisen* als Nr. 19 ein Lied mit dem von Eisler beanstandeten Inhalt. *Hans und Grete* vertont aber immerhin ein Gedicht des renommierten Ludwig Uhland. Und zweitens deutet Eislers Vorwurf, dass Reger auch „drittklassige Gedichte von irgendwem komponiert“ habe und dabei sogar auf triviale Illustrierte zurückgriff, „den lustigen Blättern, oder wie das heißt, diese fliegenden, lustigen Verse“⁶, auf sehr präzise Kenntnis hin. Die Gedichte zu *Mei Bua* (Nr. 11) aus dem ersten Band der *Schlichten Weisen* und *Abguckt* (Nr. 24) aus dem zweiten Band erschienen 1903 tatsächlich in unterschiedlichen Ausgaben des Humormagazin *Fliegende Blätter*.⁷ Gänzlich aus den besagten Kinderliedern schließlich bestehen der fünfte und sechste Band (Nr. 44–60, entstanden 1910 bzw. 1912) der *Schlichten Weisen*. Sie tragen die Untertitel *Aus der Kinderwelt* (Band 5) bzw. *Aus Christa’s und Lotti’s Kinderleben* (Band 6) und sind den beiden Adoptivtöchtern Regers gewidmet bzw. auf diese explizit zugeschnitten.

Bereits der Vergleich der Textvorlagen der Eröffnungstücke des fünften Bandes der *Schlichten Weisen* und der *Zeitungsausschnitte* verdeutlicht, dass Eisler sein Opus 11 dezidiert als bestimmte Negation der Reger’schen Kinderliedersammlungen konzipierte. Es handelt sich in beiden Fällen um die Vertonung von Kindergedichten, die kindliches Verhalten gegenüber einem Marienkäfer thematisieren, aber gegensätzlicher nicht sein könnten. Reger eröffnete *Aus der Kinderwelt* mit dem Lied *Klein Marie* auf ein Gedicht von Johannes Trojan, das dieser 1899 unter dem Titel *Marie auf der Wiese*⁸ publiziert hatte und das Ludwig Jacobowski im selben Jahr in seine Anthologie *Neue Lieder der besten neueren Dichter für’s Volk* aufnahm,⁹ aus der es vermutlich Reger auch bezog.¹⁰ Eisler fand das Eröffnungsgedicht *Mariechen* für die *Zeitungsausschnitte* in einem Zeitungsbericht Walter Benjamins über das Volks- und Kinderliederarchiv des Lehrers und Volkskundlers Karl Wehrhan, wo

³ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1), S. 47.

⁴ Vgl. Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1984 (= Musik-Konzepte, Bd. 36), S. 101–114.

⁵ Vgl. ebenda, S. 108.

⁶ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1), S. 164.

⁷ Vgl. Otto Sommerstorff, *Mei Bua* in *Fliegende Blätter* Bd. 118 (1903), Nr. 2997–3022, S. 259 und M. Meyer, *Abguckt* in ebenda Bd. 119 (1903), Nr. 3023–3048, S. 14.

⁸ Johannes Trojan, *Hundert Kinderlieder*, Berlin 1899, S. 92.

⁹ Ludwig Jacobowski, *Neue Lieder der besten neueren Dichter für’s Volk*, Berlin 1899, S. 119.

¹⁰ Eine signifikante Anzahl der von Reger vertonten Liedtexte finden sich in Jacobowskis Sammlung.

es als Beispiel abgedruckt ist.¹¹ Während Trojans Kindergedicht das empathische Mitfiebern eines Kindes thematisiert, das den durch die Namensnennung „Klein Marie“ individualisierten Marienkäfer bei seinem zu einem Abenteuer überhöhten Gang über eine Blumenwiese beobachtet, beschreibt der Kinderreim bei Wehrhan eine Tierquälerei. Das sadistische Kind verstümmelt den wehrlosen Marienkäfer, um das „dumme Mariechen“ zum Patienten eines Arztspiels mit kindlich-schamanistischem Behandlungsritual zu machen.

Klein Marie

Marie auf der Wiese,
auf der Wiese, Marie,
alle Gräser und Blumen
sind größer als sie.
Mir wird schon ganz bang,
weil ich nirgends sie seh.
Ich hab sie verloren,
verloren im Klee.
Zwischen Sternblumen weiß
und den Glocken so blau
und den goldnen Ranunkeln, ei,
was ich da schau!
Das ist keine Sternblum,
ein Köpfchen ist das.
Ich hab sie gefunden,
gefunden im Gras.

Mariechen

Mariechen,
du dummes, dummes Viehchen!
Ich reiße¹² Dir ein Beinchen aus,
dann musst du hinken auf deinem Schinken.
Dann kommst du ins städtische Krankenhaus,
Da wirst du operiert,
mit Schmierseif' eingeschmiert;
dann kommt der deutsche Männerchor,
der singt dir ein schönes Liedchen vor.
Mariechen!
Du dummes, dummes Viehchen!

Eine weitere direkte Gegenüberstellung betrifft das Sujet der kindlichen Kriegsspiele. Im sechsten Band der *Schlichten Weisen* findet sich unter dem Titel *Das Brüderchen* Nr. 54 die Vertonung eines den Soldatenberuf als Jungenwunschtraum idealisierenden Gedichts von Hedwig Kiesekamp, die unter dem Pseudonym L. Rafael publizierte.¹³ Walter Benjamin zitiert in seinem Artikel als Beispiele aus der Wehrhan'schen Sammlung auch „einige Reime aus dem Weltkrieg mit ihrer vernichtenden satyrischen Kraft“,¹⁴ darunter einen Reim, den Eisler als Nr. 4 der *Zeitungsausschnitte* mit dem vermutlich selbstgewählten Titel *Kriegslied eines Kindes* vertonte.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin, *Sammlung von Frankfurter Kinderreimen*, in *Frankfurter Zeitung* Nr. 607 vom 16. 8. 1925, 2. Morgenblatt, S. 2, Sp. 2f. Wehrhan veröffentlichte es in *Frankfurter Kinderleben in Sitte und Brauch, Kinderlied und Kinderspiel. Gesammelt, geordnet und herausgegeben von Karl Werhan*, Wiesbaden 1929, S. 116. Bei Werhan ist es in eine Abteilung von Neckversen auf Namen eingeordnet. Zwischen der Druckfassung und der Wiedergabe sowohl bei Benjamin als auch bei Eisler gibt es leichte Textvarianten.

¹² Bei Werhan mundartlich „roppe“. Ebenda.

¹³ Das Gedicht erschien in L. Rafael, *Goldgretels Weihnachtsbuch. Kindergedichte*, Münster 1910, S. 33. Reger besaß ein Exemplar der Erstausgabe mit Widmung von der Verfasserin.

¹⁴ Walter Benjamin, *Sammlung von Frankfurter Kinderreimen* (siehe Anm. 11), S. 2, Sp. 1. Später von Wehrhan veröffentlicht in *Frankfurter Kinderleben* (siehe Anm. 11), S. 97f. unter der Rubrik „Der Weltkrieg“.

Das Brüderchen

Ich werde Soldat!
 Im blitzenden Staat
 marschier ich umher
 und schulter's Gewehr.
 Und wer mich bedroht,
 den schieße ich gleich tot.
 Ich werde Soldat!

Kriegslied eines Kindes

Meine Mutter wird Soldat;
 da zieht sie Hosen an
 mit roten Quasten dran.
 Trara tschindra,
 meine Mutter wird Soldat.

Da bekommt sie einen Rock an
 mit blanken Knöpfen dran,
 da bekommt sie Stiefel an
 mit langen Schaften dran,
 da bekommt sie einen Helm auf
 mit Kaiser Wilhelm drauf.
 Trara, tschindra,
 meine Mutter wird Soldat.

Dann kriegt sie gleich ein Schießgewehr,
 da schießt sie hin und her,
 dann kommt sie in den Schützengrab'n,
 da fressen sie die schwarzen Rab'n,
 Meine Mutter wird Soldat.

Dann kommt sie ins Lazarett,
 da kommt sie ins Himmelbett,
 trara, tschindra. Traratatata,¹⁵
 meine Mutter wird Soldat!

1910, als Kieseckamp das Gedicht ihrer Weihnachtssammlung für Kinder beifügte, lag die letzte Kriegsbeteiligung Deutschlands, zumindest in Europa, fast 40 Jahre zurück.¹⁶ Dementsprechend beschränkt sich die Darstellung des Militärischen auf die schneidige Seite. Der Erste Weltkrieg hingegen brannte die mörderische Wirklichkeit des Krieges in das kollektive Bewusstsein ein, worauf, wie sich der Wehrhan'schen Sammlung entnehmen lässt, selbst der Kinderreim, wenngleich mit infantiler Mischung aus Realitätssinn

¹⁵ Die Imitation des Maschinengewehrfeuers ist eine Ergänzung Eislers. Eisler hatte als Gefreiter der österreichischen Armee den Stellungskrieg an der Isonzo-Front miterlebt (vgl. hierzu Peter Deeg, *Der Soldat Johann Eisler. Hanns Eisler in der k. u. k. Armee*, in *Eisler-Mitteilungen* 21. Jg., 58. Heft, Oktober 2014, S. 27–31).

¹⁶ Allerdings war Regers Schwager als Offizier der deutschen sogenannten „Schutztruppen“ 1904 während des Herero-Aufstands in Deutsch-Südwestafrika (heute Namibia) gefallen (vgl. hierzu Christopher Graf Schmidt, *Leben und Sterben des Hans von Bagenski*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 43. Heft (2023), S. 3–11. Für Reger selbst war seine Militärzeit eine Tortur, die ihn an seine psychischen und physischen Grenzen brachte (vgl. hierzu Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 102–107).

und Unbekümmertheit, reagierte. Bei den meisten der von Wehrhan in der Rubrik „Der Weltkrieg“¹⁷ zusammengestellten Reimen handelt es sich aber um politische Spottgedichte mit nationalistischer Zielrichtung, die mit Gewissheit nicht genuin dem Kindermund entstammen. Auch im 5. Band der *Schlichten Weisen* gibt es mit dem *Soldatenlied* Nr. 46 eine Gedichtvertonung, die nicht in das Sujet der „Kinderwelt“ passt, sondern eher dem militaristischen Selbstverständnis des Kaiserreichs entsprungen scheint. Zu diesem Gedicht von Martin Boelitz,¹⁸ das den Soldaten zum wachsamem, wehrhaften und integren Beschützer des Vaterlandes verklärt, gibt es in den *Zeitungsausschnitten* als Pendant die *Predigt des Feldkuraten* Nr. 7. Wie der Beititel erläutert, stammt der Textabschnitt „Aus einer Romanbeilage (Schwejk von J. Hašek)“. In der Grazer sozialdemokratischen Zeitung *Arbeiterwille* wurden ab dem 20. April 1926 über einen Zeitraum von annähernd einem Jahr Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* auszugsweise als Fortsetzungsroman abgedruckt. Der von Eisler vertonte Abschnitt gehörte jedoch nicht dazu.¹⁹ Voller Vorfreude referiert ein psychopathischer Offizier die vom Militärgeistlichen ausgemalten bevorstehenden Kriegsgräuelpredigten insbesondere gegen die Zivilbevölkerung.

Soldatenlied

So ein rechter Soldat
fürcht nicht Kugel und Streit,
und der Feind, wenn er naht,
find't ihn allzeit bereit.
Mit dem Säbel in der Hand,
auf der Schulter das Gewehr,
durch das ganze weite Land
zieht stolz er einher.
Schlag die Trommel, Kamerad
Trompeten blast an!
So ein rechter Soldat
ist ein tapferer Mann.

Predigt des Feldkuraten

Das wird sehr fein sein,
wie der Herr Feldkurat gesagt hat,
wenn der Tag zur Neige geht
und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen
über dem Berg untergeht,
und auf dem Schlachtfeld, wie er gesagt hat,
das letzte Röcheln der Sterbenden zu hören sein wird.
Der letzte Atemzug sterbender Pferde
und das Jammern der Bevölkerung,
wenn ihnen die Hütten über dem Kopfe brennen!
Ich hab das sehr gern,
wenn Leute so blödeln wie verrückt!

¹⁷ Wehrhan, Frankfurter Kinderleben (siehe Anm. 11), S. 97–99.

¹⁸ Das Gedicht befindet sich in keinem der publizierten Gedichtbände von Martin Boelitz. Vermutlich erhielt es Reger als Manuskript direkt vom befreundeten Dichter.

¹⁹ Vgl. Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, verf. 1921–1923, deutsche Übersetzung von Grete Reiner, Reinbek 1962, S. 445. Vermutlich wählte Eisler diese Passage aufgrund eigener traumatischer Erlebnisse aus. Während seiner Dienstzeit in einem ungarischen Regiment war Eisler nach eigenen Angaben von einem Vorgesetzten mit dem Tod bedroht worden für den Fall, dass er sich zur Aufwiegelung hinreißen ließe (vgl. Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, München 1970, S. 326). Eisler war bereits als Mittelschüler gemeinsam mit seinen beiden älteren Geschwistern Mitglied in dem 1913 von Siegfried Bernfeld gegründeten politischen Debattierclub „Sprechsaal“ gewesen. Während seiner militärischen Ausbildung fiel er wegen Gehorsamsverweigerung auf und wurde von der Offiziersschule suspendiert (vgl. Deeg, *Der Soldat Johann Eisler*, siehe Anm. 15).

Die Ergänzung zum *Brüderchen* op. 76 Nr. 53, das seinen Berufswunsch Soldat imaginiert, ist das im sechsten Band der *Schlichten Weisen* das benachbarte *Schwesterchen*²⁰ op. 76 Nr. 54. Der Lebenstraum des Mädchens ist es, Hausfrau und Mutter zu werden. Auch in den *Zeitungsausschnitten* widmet sich der zweite Abschnitt der Nr. 5, *Aus einer Enquête*, dem Thema „Mutter und Vater“. In einer Fußnote erläutert Eisler, es handele sich um eine „Enquête des Landesschulrates an die Kinder der unteren Volksschulklassen: ‚Sinnbegriff des Wortes‘“.²¹ Weitere von Eisler vertonte Abschnitte aus dieser sogenannten *Enquête* betreffen die Begriffe „Die Sünde“ (Nr. 5, 1) und „Der Tod“ (Nr. 5, 3).

Das Schwesterchen

Ich werde Mama:
Und Kinder sind da!
Ich koche und wasche,
ich geh mit der Tasche
zu Markt und kauf ein:
Mama will ich sein!

Mutter und Vater

Die Mutter ist lieb und zart;
Der Vater ist ein Geldverdiener!
Wenn er abends spät nach Hause kommt,
so müssen wir ruhig sein!
Sonst schlägt er uns!

Die Textgegenüberstellung zeigt, worin Eislers Kritik an den „Kinderliedern dieser bekannten neckischen Art“ besteht und wie die *Zeitungsausschnitte* darauf reagieren. Der Bezug zu Regers *Schlichten Weisen* ist dabei lediglich exemplarisch. Während Eislers Textvorlagen sich empirisch abgesicherten wissenschaftlichen Untersuchungen verdanken, es sich also um teils lyrische, teils aphoristische Verse von Kindern handelt, besteht die herkömmliche Kinderlyrik aus Gedichten von Erwachsenen, die sich, nicht ohne pädagogische und damit auch ideologische Absicht, der Kinderwelt bedienen, um Lektüre bzw. Erziehungsliteratur für Kinder herzustellen.²² Wie Karl Wehrhan im Vorwort zur gedruckten Veröffentlichung seines Archivmaterials erläutert, entstand die Sammlung „in einem Zeitraum von etwa fünfzehn bis siebzehn Jahren und zwar von 1906 bis 1921/23. Sie beruht auf eigenen Forschungen, die ich von etwa von 1906 bis 1915 allein angestellt habe und wobei ich die Kinder auf der Straße und im Familienkreise, in der Schule und im

²⁰ Es schließt auch in der Textvorlage, *Goldgretels Weihnachtsbuch* von L. Rafael (siehe Anm. 13), an das *Brüderchen* an.

²¹ Tatsächlich handelt es sich um eine wissenschaftliche Erhebung über den „Wort- und Begriffsschatz der Wiener Schulkinder“, von der Theodor Steiskal in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* berichtete (vgl. ders., *Einiges über das Wortverständnis der Kinder*, in *Arbeiter-Zeitung* Nr. 281 vom 11. 10. 1924, S. 12, Sp. 1f. in der Rubrik „Erziehung und Unterricht“). Der im österreichischen Unterrichtsministerium tätige Pädagoge Steiskal war selbst an der Erhebung beteiligt und gab zur Illustration in seinem Bericht beispielhaft einige Antworten der sieben bis zwölfjährigen Kinder wieder, aus denen Eisler seine Liedertexte kompilierte. Neben den von Eisler aufgenommenen Begriffen nannte Steiskal in dem Artikel noch Beispiele zu den Worten „Sterben“ und „Gott“. Gefragt wurde aber auch nach praktischen Dingen wie Einrichtungsgegenständen, Kleidungsstücken, Essgeschirr oder Berufen (Lehrer, Doktor, Wachmann).

²² Dass ein Teil der von Wehrhan und seinen 22 namentlich genannten Mitsreiterinnen und Mitsreitern aus dem Schuldienst dem Kindermund abgelauchten Reime allerdings ursprünglich der Erwachsenenwelt entstammen, wird als Unschärfe eingestanden (siehe Wehrhan, *Frankfurter Kinderleben*, siehe Anm. 11, S. VII).

Kindergarten bei ihren Spielen und mancherlei Tätigkeiten belauschte und beobachtete. Nach etwa acht Jahren war die Sammlung so stattlich geworden, daß ich einen vorläufigen Abschluß machen konnte. Ich stellte eine Unzahl von Abschriften davon her und gab die einzelnen Abteilungen einer Reihe von Damen und Herren, die sich in freundlicher Weise zur Durchsicht und Ergänzung bereit erklärt hatten. Dabei wurde ein Fragebogen mit übergeben [...], der [...] dann nach weiterer Ergänzung von dem Frankfurter Verband für Volkskunde gedruckt worden war.²³ Auf einem Fragebogen beruhte auch die von Theodor Steiskal mitbetreute Erhebung.²⁴ Da die Untersuchung wissenschaftlich begleitet war, ist von einer repräsentativen Umfrage auszugehen. Die Altersgruppe wird mit „zweites bis achtes Schuljahr“²⁵ angegeben. Die Publikation Wehrhans umfasst 4160 Reimeinträge, die Zahl der Probanden der Wiener Erhebung aus dem Schuljahr 1923/24 wird nicht erwähnt. Wehrhan betont, dass seine Beispiele „aus allen Schichten der Frankfurter Bevölkerung stammen“.²⁶ Eislers Behauptung, die Kinderlieder aus den *Zeitungsausschnitten* kämen „aus der Gosse“ ist also ebenso zu relativieren wie die Herkunftsangabe „meist aus dem Wedding“. Letzteres trifft nur auf das *Kinderlied aus dem Wedding* Nr. 2 zu. Der Kinderreim aus dem „Proletenviertel von Berlin“, wie Eisler in einer Fußnote erläutert, war aber nicht Bestandteil der Wehrhan'schen Sammlung, sondern wurde unter dem Titel *Berliner Kinderpoesie* in dem von Stefan Großmann und Leopold Schwarzschildt herausgegebenen *Tage-Buch* von 1926 veröffentlicht.²⁷ Zu diesem Lied gibt es kein Pendant in den *Schlichten Weisen*. Die Wehrhan'sche Sammlung konnte Eisler zu diesem Zeitpunkt noch nicht rezipiert haben, da sie erst 1929 publiziert wurde. Er war also auf die wenigen von Benjamin vorgestellten Beispiele angewiesen. Benjamin, der sich bereits während der Frankfurter Zeit mit dem Thema Kindheit zu befassen begann,²⁸ wird vermutlich, wie wohl auch ein erheblicher Teil der Leserschaft der *Frankfurter Zeitung*, ebenfalls Regers *Schlichte Weisen* gekannt haben, sodass möglicherweise bereits seinerseits die Auswahl von *Mariechen* und *Meine Mutter wird Soldat* mit diesem Bezug erfolgte. Erst bei Eisler aber wird, wie dieser im Interview bekannte, das empirische Material bewusst gegen den Kitsch des bürgerlichen Selbstbildes einer heilen Kinderwelt in Stellung gebracht und damit auch ideologisch interpretiert.

Die Verfahrensweise ist in den *Zeitungsausschnitten* jeweils dieselbe. Eislers Textvorlagen füllen in bestimmter Negation jene Leerstellen aus, die bei den Reger'schen Vorlagen verbleiben, weil sie die dunkle Seite sowohl der kindlichen Psyche als auch der Lebensrealität ausblenden. *Mariechen* erzählt, was passieren kann, wenn das moralisch noch ungefestigte Kind den zuvor in *Klein Marie* mit Neugier beobachteten Marienkäfer fängt und an

²³ Ebenda, S. V.

²⁴ Steiskal, *Einiges über das Wortverständnis der Kinder* (siehe Anm. 21).

²⁵ Ebenda, Sp. 1.

²⁶ Wehrhan, *Frankfurter Kinderleben* (siehe Anm. 11), S. VI.

²⁷ *Das Tage-Buch*, hrsg. von Stefan Großmann u. Leopold Schwarzschildt, 7. Jg., 2. Halbjahr, Berlin 1926, S. 1534.

²⁸ Die Ergebnisse dieser jahrelangen Beschäftigung lagen 1933 als Manuskript mit dem Titel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vor. Theodor W. Adorno besorgte 1950 die posthume Veröffentlichung.

dem Tier seine ungezügelter Experimentierlust auslebt; es zunächst zum Patienten zurichtet, um es dann der ärztlichen Behandlung im Puppenstubenkrankenhaus zu unterziehen mit Schmierseifen-therapie sowie Chorgesang zur Förderung der Rekonvaleszenz. Im *Kriegslied eines Kindes* gibt es einen Kipp-Punkt genau an jener Stelle, an der die Korrespondenz zu *Das Brüderchen* endet. In beiden Gedichten wird zunächst ein Zivilist par excellence – Kind bzw. Mutter – als Soldat ausstaffiert und mit der euphemistischen Aufgabe betraut, „hin und her“ zu schießen. Während es *Das Brüderchen* damit bewendet lässt, führt das *Kriegslied eines Kindes* auch die Konsequenzen an, verbleibt dabei aber auf der verbrämenden Ebene kindlicher Vorstellungen. Anspielend auf den bekannten Kinderreim „Hoppe, hoppe Reiter“ fressen im *Kriegslied eines Kindes* die im Schützengraben getötete Mutter-Soldatin „die Raben“, woraufhin sie in das „Himmelbett“ kommt.²⁹ Im *Schwesterchen* (*Schlichte Weisen* Nr. 54) heißt es ebenso naiv wie lapidar: „Mama will ich sein, und Kinder sind da!“. Wie es dann den Kindern und auch der Ehefrau ergehen kann, berichten die *Zeitungsausschnitte*: „Der Vater ist ein Geldverdiener! Wenn er abends spät nach Hause kommt, so müssen wir alle ruhig sein, sonst schlägt er uns!“. Den mittleren Textabschnitt („wenn er abends spät nach Hause kommt, dann müssen wir ruhig sein“) hatte Eisler frei erfunden – möglicherweise aufgrund eigener Kindheitserfahrungen als Sohn eines Philosophen, der vermutlich viel zu Hause arbeitete. Die in „Mutter und Vater“ (*Aus einer Enquête* Nr. 5) beschriebene Beschränkung der familiären Beziehungen auf die materielle Seite sowie die Erfahrung häuslicher Gewalt zieht sich aber durch die Mehrzahl der von Steiskal angeführten Schülerantworten. *Aus einer Romanbeilage* (*Zeitungsausschnitte* Nr. 7) mit einem Abschnitt aus den Kriegserinnerungen des braven Soldaten Schwejk demaskiert das Selbstbild vom tapferen und ehrbaren Soldaten aus Boelitz’ *Soldatenlied* (von Reger vertont als *Schlichte Weisen* Nr. 46), der, sobald er sich aus der heimischen Garnison hinaus ins Kriegsgeschehen begeben hat, seine Zerstörungswut an der wehrlosen Zivilbevölkerung auslässt.

*

Eisler hatte nach eigenem Bekunden die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als Gegenpart „statt der üblichen Lieder, die ja damals zu Tausenden entstanden sind, Lieder [...] dieser bekannten neckischen Art“³⁰ vorgesehen, wobei er, wie der Vergleich der Textvorlagen zeigte, offenbar auch Regers *Schlichte Weisen* op. 76 zu dieser Dutzendware zählte. Dass aber Regers Ausgangspunkt bei den *Schlichten Weisen* ein ganz ähnlicher war wie bei ihm selbst und dabei sogar ebenfalls *Zeitungsausschnitte* eine Rolle spielten, konnte Eisler nicht wissen.

²⁹ Dass der Tod das kindliche Gemüt stark beschäftigt, dessen Fassungsvermögen aber übersteigt, zeigen die von Steiskal (*Einiges über das Wortverständnis der Kinder*, siehe Anm. 21, Sp. 1f.) wiedergegebenen Schülerantworten zu diesem Stichwort. In den *Zeitungsausschnitten* op. 11 hat Eisler im dritten Teil von *Aus einer Enquête* Nr. 5, „Der Tod“, eine Kompilation vorgenommen: „Wenn man stirbt, so weinen die Leute und der Pfarrer segnet sie ein. Wenn man stirbt, so ist man eine Leiche; die ist sehr schön, oder nicht schön. Man übersiedelt dann in ein besseres Jenseits, wenn man stirbt.“

³⁰ *Wir reden hier nicht von Napoleon* (siehe Anm. 1).

Zu Ostern 1903 erschien als Sonderheft des illustrierten Wochenblatts *Die Woche* eine Sammlung mit Liedern *Im Volkston* für Singstimme und Klavier. Ziel war es, einen Beitrag zur Förderung der gehobenen Hausmusik zu leisten.³¹ Zu diesem Zweck sollte eine von Joseph Joachim, Carl Krebs und Engelbert Humperdinck prominent geleitete Kommission 30 Komponisten auswählen und zur Einsendung von Liedern im Volkston anregen, welche „aus dem Geist unserer Zeit [...], aber im einfachsten Rahmen und mit den einfachsten Mitteln“³² stammen. Reger gehörte nicht zu den Auserwählten.³³ Da das Projekt nicht so erfolgreich verlief wie erhofft, entschloss sich die Redaktion, das Konzept zu einem allgemeinen Preisausschreiben auszuweiten. Aus einer Auswahl von 30 Einsendungen sollten die Leser die drei „sangbarsten und volkstümlichsten“³⁴ Lieder auswählen. Den Gewinnern winkten enorme Preisgelder von 3000, 2000 und 1000 Mark. Auch der vorher bei der Komponistenauswahl übergangene Reger beteiligte sich an dem Preisausschreiben mit einem Lied *Waldeinsamkeit*,³⁵ wurde aber in dem anonymisierten Verfahren wiederum nicht ausgewählt.³⁶ Stattdessen wurden aus den „nicht weniger als 8859“³⁷ Einsendungen Lieder vergleichsweise unbekannter Komponisten prämiert. Gewinner waren der Musikschullehrer Simon Breu aus Würzburg, der Musikdirektor Carl Adolf Lorenz aus Stettin und die Kölner Musikstudentin Alwine Feist. Wie sehr Reger diese Niederlage wurmte, zeigt seine Reaktion. Erst als er dem Redakteur Paul Nikolaus Cossmann das Manuskript von *Waldeinsamkeit* zum Abdruck in einem Prospekt der *Süddeutschen Monatshefte* anbot, korrigierte er seinen ursprünglichen Entschluss, dem Titel „den Zusatz: ‚Bei der Preiskonkurrenz der Woche durchgefallen‘“ beizufügen. Zur Erläuterung schrieb er: „1.) Gibt’s eine Unmasse von Leuten, welche mit größter Freude konstatieren, daß ich durchgefallen bin 2.) Würden 999% der Menschheit die Ironie gegenüber den Preisrichtern, die in dem bewußten Zusatz liegt, einfach nicht verstehen; 3) Wäre es mir in Anbetracht des künstlerischen Resultates des bewußten Preisausschreibens sehr fatal, wenn es bekannt würde, daß ich überhaupt da was einsandte“.³⁸

Stattdessen ersann Reger eine andere Form der Verarbeitung dieser Zurückstellung, die Eislers Anliegen, sich durch „negative Lyrik“³⁹ über die „bürgerliche Konzertlyrik“ zu

³¹ Vgl. Joseph Joachim, Engelbert Humperdinck, Carl Krebs, *Zum Geleit*, in *Im Volkston. Moderne Volkslieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903 (= 3. Sonderheft der *Woche*), S. [III].

³² Ebenda.

³³ Zu den Einsendern gehörten unter anderem Eugen d’Albert, Carl Reinecke, Hans Pfitzner, Max Schillings und Ludwig Thuille.

³⁴ Verlagsleiter August Scherl, *Unser Preisausschreiben*, in *Im Volkston. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903 (= 5. Sonderheft der *Woche*), S. [I].

³⁵ Vgl. hierzu Stefan König, *Was uns das Manuskript erzählt. Zur Erstfassung von Max Regers Lied Waldeinsamkeit op. 76 Nr. 3*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 43. Heft (2023), S. 22–25.

³⁶ Die auf einem fränkischen Volksliedtext beruhenden Verse entnahm er der Anthologie *Aus deutscher Seele. Ein Buch Volkslieder*, zusammengestellt von Ludwig Jacobowski, Minden [1899] S. 30.

³⁷ Scherl, *Unser Preisausschreiben* (siehe Anm. 34), S. [II].

³⁸ Brief Regers an Paul Nikolaus Cossmann (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 7. 1. 1904; Münchner Stadtbibliothek, Monacensia: Reger, Max AI/94 (auch vorheriges Zitat).

³⁹ Theodor W. Adorno über die *Zeitungsausschnitte* op. 11 in *Musikblätter des Anbruch* 11. Jg. (1929), 5. Heft, S. 219.

mokieren, durchaus vergleichbar ist. Reger nahm sich einige der in der *Woche* publizierten Preislieder des Wettbewerbs vor, um auf diese „Zeitungsausschnitte“ mit eigenen Liedern zu reagieren, indem er eine Parallelvertonung der Gedichte vornahm. Parallelvertonungen spielen in Regers Liedern eine wichtige Rolle. Während aber die Vertonung von Textvorlagen, die auch Richard Strauss und Hugo Wolf in ihren Liedern verarbeitet hatten, eher die Funktion einer „Hommage als Wettstreit“⁴⁰ erfüllen, dürfte Regers Motivation hier angesichts der Zweitrangigkeit der Kontrahenten wohl in der Kompromittierung der Juryentscheidung gelegen haben. Reger bezog sich auf vier der gekürten Lieder, um diesen Vorlagen seine Vorstellungen vom volkstümlichen Lied entgegenzusetzen: erstens *Schlaflied für's Peterle* der Kölner Musikstudentin Alwine Feist nach einem Gedicht von Carl Busse,⁴¹ zweitens *Daz iuwer min engel walte! (Alter Gruß)* nach einem mittelalterlich inspirierten Gedicht von Wilhelm Hertz, mit dem der Schweriner Musikdirektor Karl Adolf Lorenz den zweiten Preis des Wettbewerbs gewonnen hatte,⁴² drittens *Wenn die Linde blüht* (Gedicht ebenfalls von Carl Busse), mit dem die Meininger Musikstudentin Anna Cramer es in die Auswahl geschafft hatte,⁴³ und viertens *Am Brünnele* (Gedicht von Julius Gersdorff). Mit dieser Liedvertonung war der Geraer Kapellmeister Arnold Rust im Folgewettbewerb von 1904 erfolgreich gewesen.⁴⁴ Seine eigene Vertonung des Wiegenlieds von Busse, nun unter dem Titel *Schlafliedchen*, ordnete Reger noch den *Achtzehn Gesängen* op. 75 zu (als Nr. 14). Da Reger Josef Hofmiller, wie Cossmann Redakteur der *Süddeutschen Monatshefte*, bereits am 3. Dezember 1903 von der Fertigstellung des „neuesten [...] Cyclus“⁴⁵ Opus 75 berichtete, wird man die Parallelvertonung zu Alwine Feist als unmittelbare Reaktion auf die Veröffentlichung im Preisträgerband ansehen können. Die anderen drei Lieder aber gingen in den ersten Band der *Schlichten Weisen* op. 76 ein. Die zeitliche Nähe zwischen der am 5. Juni 1904 erfolgten Manuskripteinreichung der „2. Serie“, also der Nummern 8–14 des ersten Bandes von Opus 76 – und somit auch von *Am Brünnele* – und Rusts im Vormonat publizierter Komposition dürfte auch hier wieder ein Reiz-Reaktions-Mechanismus nahelegen. Der genaue Kompositionszeitpunkt der beiden übrigen Lieder lässt sich zwar nicht exakt bestimmen, Regers Hinweis vom 8. Februar 1904, er habe soeben „5 Volkslieder komponiert“⁴⁶, womit die „1. Serie“, also die ersten

⁴⁰ Vgl. Wolfram Steinbeck, *Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss*, in *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, hrsg. von Alexander Becker, Gabriele Gefäller u. Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XIII), S. 213–234. Dort befindet sich auch auf S. 233f. eine tabellarische Übersicht der Strauss/Reger-Parallelvertonungen.

⁴¹ Abgedruckt in *Im Volkston. II. Sammlung. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin (= 5. Sonderheft der *Woche*), November 1903, S. 17.

⁴² Abgedruckt in ebenda, S. 29.

⁴³ Abgedruckt in ebenda, S. 14f.

⁴⁴ Abgedruckt in *Im Volkston. III. Sammlung. Dreißig moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin (= 6. Sonderheft der *Woche*), Mai 1904, S. 29f.

⁴⁵ Brief Regers an Josef Hofmiller (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 3. 12. 1903; Münchner Stadtbibliothek Monacensia: Reger, Max A III/Konv. (Zugangsnummer 817/61).

⁴⁶ Brief Regers an Josef Hofmiller (*Süddeutsche Monatshefte*) vom 8. 2. 1904; Münchner Stadtbibliothek Monacensia, Signatur: Reger, Max A III/Konv. (Zugangsnummer 825/61).

sieben Lieder von Opus 76 gemeint waren, passt jedoch nicht in das Interpretationsschema einer Affektreaktion, da sich darunter mindestens eine der Parallelversionen zum November-Heft *Im Volkston. II. Sammlung* befunden haben muss, also ein Zeitraum von etwa drei Monaten zwischen den Ereignissen lag.

Während Eisler auf der Ebene der Textvorlagen eingriff, um den seiner Meinung nach „neckisch“-beschränkten Kindergedichten der Schriftstellerinnen und Schriftstellern den wahren Kindermund entgegenzuhalten,⁴⁷ zielte Reger auf die Musik der herkömmlichen Liedkompositionen im Volkston ab. Das *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, mit dem Reger auf das wohl schlichteste der Preisträgerlieder reagierte, ist in eines seiner avanciertesten Liedopera integriert und passt sich hinsichtlich der harmonischen Komplexität und der anspruchsvollen Melodieführung der Singstimme nahtlos in dieses Umfeld ein. Anders als bei den Parallelversionen mit Liedern von Richard Strauss, bei denen auch ein technisches Kräftenessen Teil der Motivation gewesen sein dürfte, ist bei der Gegenüberstellung zu Alwine Feists *Schlaflied für's Peterle* angesichts des zu großen Niveauunterschieds wohl von einer anderen Zielrichtung auszugehen. Vielmehr deutet Reger den Inhalt des Gedichts gänzlich anders als Feist. Während die Kölner Musikstudentin Busses Gedicht musikalisch als kleinen Grotteskmarsch umsetzt und das Umhergehen des Sandmanns auf Zehenspitzen illustriert, also eigentlich nicht konkret auf die Aufgabenstellung des Preisausschreibens eingeht, dezidiert ein Lied im Volkston zu komponieren, nimmt sich Reger genau dieser Aufgabe auf sehr originelle Weise an. Sein *Schlafliedchen* ist ein Wiegenlied im 3/8-Takt und bedient damit ein Genre des Volkslieds.⁴⁸ Die stufenreiche, stark chromatisierte und schweifende Harmonik steht hierzu nur scheinbar im Widerspruch. Zwar entspricht sie nicht den Genrenormen, die eher einen einfachen, den (zumindest vorgestellten) Wiegevorgang unterstützenden zirkulären harmonischen Verlauf nahelegen, offenbar ging es Reger aber gar nicht darum, diese mechanische Außenseite darzustellen, sondern vielmehr auf den physiologischen Effekt zu reflektieren, nämlich das allmähliche Wegdämmern des einschlafenden Kindes. Ein möglicher Bezug zur Vorlage, der Komposition von Alwine Feist, könnte in der Melodiebildung liegen. In beiden Liedern gibt es in der Melodie alternierend mit einer diatonischen Struktur eine Dreiklangsbrechung im punktierten Rhythmus. Während sich diese Figur im *Schlaflied für's Peterle* aus der Marschthematik herleitet, ist sie bei Regers *Schlafliedchen* nicht inhaltlich motiviert, also möglicherweise eine bewusste Anspielung auf die Vorlage.

⁴⁷ Im Hanns-Eisler-Archiv an der Akademie der Künste, Berlin befindet sich unter der Signatur HEA 3470 eine ausgeschnittene Zeitungs-Rezension ohne Quellenangabe, aber mit der handschriftlichen Ergänzung des Autornamens „Eberhard Preussner“. In dieser Rezension wird Eisler in Bezug auf die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als „Zille der Musik“ bezeichnet. In der fraglichen Zeit war Eberhard Preußner Redakteur der Zeitschrift *Die Musik*. Dort ist die Rezension aber nicht nachweisbar, sodass ein Irrtum bei der Zuschreibung nicht ausgeschlossen ist.

⁴⁸ Gewidmet ist es „Frau Ludwig Hess für ihr Prinzchen“. Mit dem Sänger Ludwig Hess verband Reger eine Künstlerfreundschaft. Dessen Frau Marie Louise gebar 1903 den Sohn Walter Arnold, der offenbar den Kosnamen „Prinzchen“ hatte.

Beispiel 1. Alwine Feist, *Schlaflied für's Peterle*, T. 1–10, abgedruckt in *Im Volkston. II. Sammlung. Moderne Preislieder komponiert für Die Woche*, Berlin 1903, S. 17.

Schlaflied für's Peterle.
(Carl Busse.)

Alwine Feist.

Allegretto.

1. Sum, sum, der Sandmann geht, ach, wie dun- kel, ach wie spät!
2. Sum, sum, der Sandmann geht, komm, nun sprich dein Nacht-ge - bet:

Tritt zu je - dem Kind in's Haus, streut die 'stil-len Kör - ner aus. 3. Falt' die Händchen,
Lie - ber Gott, mach' du mich fromm, dass ich in den Him-mel komm!

Auch bei *Am Brünnele*, wie erwähnt, komponiert unmittelbar nach der Veröffentlichung des gleichnamigen Liedes von Arnold Rust in der dritten Sammlung *Im Volkston*, wählte Reger einen grundsätzlich anderen kompositorischen Weg als die Vorlage. Während bei Rust die Klavierbegleitung lediglich die Singstimme stützt, bildet sie bei Reger eine eigene musikalische Schicht aus, die, wie beim *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, illustrativ vorgeht. Imitierte beim *Schlafliedchen* der Klavierpart das Abgleiten in den Halbschlaf, ahmt er in *Am Brünnele* das zarte Plätschern des Wassers nach.

Am Brünnele ging als Nr. 9, wie auch die verbleibenden beiden Parallelversionen zu den Preisliedern aus der *Volkston*-Sammlung (*Daz iuwer min engel walte!* und *Wenn die Linde blüht*), zusammen mit Regers abgelehntem Wettbewerbsbeitrag *Waldeinsamkeit* in den ersten Band von Regers eigener Sammlung mit Liedern im Volkston ein, den *Schlichten Weisen* op. 76. Die Haltung der Wettbewerbsjury zu Regers Einsendung ist nicht dokumentiert. Der Vergleich mit den preisgekrönten Liedern gibt aber deutliche Hinweise. Regers Singstimme ist durchweg virtuoser, beinhaltet gelegentlich auch weniger gut sangbare Intervalle, der Klavierpart ist elaborierter, harmonisch reicher und technisch anspruchsvoller. Keineswegs aber war *Waldeinsamkeit* jenseits jener Liedtradition angesiedelt, die sich auf den Volkston beruft und deren prominentester Vertreter wohl seinerzeit Johannes Brahms war. Der Grund für Regers Ablehnung bei dem Preisausschreiben dürfte nicht darin gelegen haben, dass Reger den Ton nicht getroffen hätte, sondern dass

Beispiel 2. Max Reger, *Schlafliedchen* op. 75 Nr. 14, T. 1–8, Lauterbach & Kuhn, München 1904.

Frau LUDWIG HESS für ihr Prinzen. 8

Schlafliedchen.

(Carl Busse.)

Für mittlere Stimme.

Sehr zart und leise bewegt. (*Nie langsam.*) Max Reger, Op. 75. No. 14.

sempre p ed espress.

sempre assai delicato

pp sempre una corda

con Pedale

Sum, sum, der Sand - - mann geht, ach wie
dun - - kel, ach wie spät, wie spät!

die für Regers Verhältnisse überschaubaren technischen Schwierigkeiten möglicherweise die Fähigkeiten des adressierten Laienpublikums überstiegen.

Diesem ersten, fünfzehn Lieder umfassenden Band der *Schlichten Weisen* von 1904 ließ Reger zwischen 1905 und 1912 fünf weitere Bände mit insgesamt 60 Liedern folgen, wobei den letzten beiden Bänden – auf die Eisler anzuspielen scheint – die Sonderstellung zukommt, dass sie ausschließlich aus Vertonungen von Kindergedichten bestehen. Der Kompositionsanlass war ein biographischer. Das Ehepaar Reger hatte in Ermangelung eigener Kinder 1907 Christa (1905 als Marie Martha Heyer geboren) und 1908 Lotti (1907 als Selma Charlotte Meinig geboren) adoptiert. Im Spätsommer 1910 komponierte Reger die *Acht Kinderlieder* und widmete sie den beiden angenommenen Töchtern. Seinem Verleger kündigte er den Band als „Weihnachtsüberraschung“ an, die sich „als Geschenkwerk famos“⁴⁹ eigne. Zwar war Eisler solchen Geschäftsideen gegenüber ebenfalls aufgeschlos-

⁴⁹ Undatierte Auszugstranskription des Begleitschreibens zu einer Postsendung vom 2. oder 5. September 1910 an Hugo Bock, den Verlagsleiter von Ed. Bote & G. Bock, zitiert nach Max Reger, *Briefe an den Verlag Ed. Bock & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller u. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXII), S. 187. – Die Datierung ergibt sich aus der Dokumentation von zwei Sendungen an den Verlag (vgl. *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen mit Werthangabe, einzuschreibenden Packetsendungen, sowie Sendungen mit Postnachnahme*, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventarnummer: XI-4 3314, Bl. 46).

sen – im Dezember 1929 komponierte er für eine Schallplattenproduktion⁵⁰ des Labels Versandhaus Arbeiter-Kult das, wie es im Untertitel heißt, „proletarische Weihnachtslied“ *Der neue Stern* auf einen Text von Erich Weinert –⁵¹ es ist aber sehr fraglich, ob selbst ein politisch aufgeschlossener Verlag wie die Universal-Edition,⁵² Eislers damaliger Herausgeber, dessen „realistische“ Kinderlieder beispielsweise aus den *Zeitungsausschnitten* op. 11 als dezidierte Weihnachtsgabe angepriesen und damit die Harmonie des Familienfestes bei seinen bürgerlichen Adressaten aufs Spiel gesetzt hätte.

Realismus reklamieren aber auch Regers Kinderliedersammlungen in den *Schlichten Weisen* für sich. Gegenstand ist nicht das auf sich selbst gestellte und sich unter seinesgleichen bewegende Kind, dem Karl Wehrhan mit seiner empirischen Studie und Eisler mit seinen *Zeitungsausschnitten* op. 11 eine Öffentlichkeit verschaffte, sondern es wird von den Eltern behütet und bei seiner Weltdeckung liebevoll begleitet. In diesem „Kinderparadiese“⁵³ kommt, anders als in Eislers *Marielchen* op. 11 Nr. 1, auch beim ausgelassenen Spiel mit der genügsamen Schlenkerpuppe niemand zu Schaden (*Ein Tänzchen* Nr. 49). Statt geschlagen zu werden (*Mutter und Vater* aus den *Zeitungsausschnitten* op. 11), erfährt das Kind lediglich sanfte Ermahnungen (*Lutschemäulchen* Nr. 45), die altersgerecht an seinen Verstand appellieren (*Schlaf ein* Nr. 47). Behutsam wird es auf bevorstehende Konflikterfahrungen vorbereitet (*Die fünf Hühnerchen* Nr. 51). Es findet Schutz und Trost bei der Mutter (*Furchthäschen* Nr. 55), wird fantasievoll und spielerisch in seine Lebenswelt eingeführt und bei seinen ersten Erfahrungen mit Natur (*Der Igel* Nr. 56, *Die Bienen* Nr. 57) und Kultur (*Mariä Wiegenlied* Nr. 52, *Knecht Ruprecht* Nr. 50, *Der König aus dem Morgenland* Nr. 60) angeleitet.

1902 hatte die schwedische Reformpädagogin Ellen Key das „Jahrhundert des Kindes“⁵⁴ ausgerufen und postuliert, „selbst wie das Kind zu werden, ist die erste Voraussetzung, um Kinder zu erziehen. [...] Das bedeutet, sich von dem Kinde ebenso ganz und einfältig ergreifen zu lassen, wie dieses selbst vom Dasein ergriffen wird; das Kind wirklich wie seinesgleichen zu behandeln“⁵⁵. Die von Reger in den beiden Kinderliedersammlungen der *Schlichten Weisen* vertonten Gedichte erscheinen als ästhetische Umsetzung dieses Konzepts und richten sich somit nicht in erster Linie an Kinder, sondern

⁵⁰ Mitwirkende waren Renée Stobrawa, das Ensemble „Gruppe Junger Schauspieler“ und die Agitprop-Formation „Die Stürmer“.

⁵¹ 1931 war *Der neue Stern* Gegenstand eines Verbotsverfahrens wegen Blasphemie. Das Reichsgericht befand aber in einer Revisionsverhandlung, dass das Lied eine berechtigte Sozialkritik formuliere und die Jazzparodien auf „zwei der innigsten Weihnachtslieder ‚Stille Nacht, heilige Nacht‘ und ‚Es ist ein Ros‘ entsprungen“ diesen Tatbestand nicht erfüllten (vgl. Kopie des Aktenauszugs mit der Urteilsbegründung vom 22. November 1932; Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv, Signatur: HEA 3440).

⁵² Sowohl die *Zeitungsausschnitte* op. 11 als auch die offensiv politischen *Balladen* opp. 18 und 22 auf Texte von Bertolt Brecht, Walter Mehring, David Weber, B. Traven, Kurt Tucholsky, Julian Arendt und Anna Gmeyer erschienen dort.

⁵³ Vgl. stellvertretend Victor Blüthgen, *Im Kinderparadiese. Kinder-Lieder und Reime*, Gotha 1905. Dem Band (S. 61) entnahm Reger den Liedtext für *Die fünf Hühnerchen* op. 76 Nr. 51.

⁵⁴ Vgl. Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes. Studien von Elly Key*, autorisierte Übertragung von Francis Maro, Berlin 1902.

⁵⁵ Ebenda, 6. Aufl. Berlin 1904, S. 112.



Abbildung 1. Heinrich Zille, *Hof im Scheunenviertel*. Lithographie, 1919, 28. Blatt des Zyklus *Zwanglose Geschichten und Bilder*.

an deren Eltern. Der von Eisler erhobene Vorwurf des Eskapismus ginge damit an der Intention vorbei, die eben nicht in der Beschreibung der Wirklichkeit besteht, sondern in der Formulierung eines Erziehungsideals. Dass die Realität bisweilen eine andere ist, worauf die *Zeitungsausschnitte* hinweisen (siehe Nr. 1 *Mariechen* und „Mutter und Vater“ aus Nr. 5), wird von Key nicht bestritten, sondern als zu überwindender Mangel beschrieben. In Bezug auf die körperliche Züchtigung meinte sie: „Und solange Haus und Schule diese Erziehungsmittel gebrauchen, wird in dem Kinde selbst die Brutalität auf Kosten der Humanität entwickelt. Das Kind wendet gegen Tiere, jüngere Geschwister, Kameraden die Methode an, die man ihm gegenüber anwendet“.⁵⁶ Eisler war während seiner Wiener Jugend mit dem sechs Jahre älteren Reformpädagogen, Jugendforscher und Psychoanalytiker Siegfried Bernfeld (1892–1953) befreundet.⁵⁷ Da beide Mitte der 1920er-Jahre in

⁵⁶ Ebenda, S. 149.

⁵⁷ Siehe Anm. 19.



Abbildung 2. Max Reger mit seiner Frau Elsa und den Töchtern Lotti und Christa beim häuslichen Lesen, Leipzig 1910, Fotografie E. Hoenisch. Max-Reger-Institut, Fotoalbum Elsa Regers: Mm. 020.

Berlin lebten, könnte der Kontakt auch zur Zeit der Komposition der *Zeitungsausschnitte* weiterbestanden haben, deren Entstehung von der Textaufstellung im Sommer 1925 bis Ausschrift der autographen Partituren zwischen im Herbst 1926 und Ende 1927 reicht.⁵⁸ 1925 hatte Bernfeld auch sein freudomarxistisches Hauptwerk *Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung* im Internationalen Psychoanalytischen Verlag veröffentlicht.⁵⁹ Im Vorwort zur zweiten Auflage wandte Bernfeld gegen die Idealisten in der Erziehungswissenschaft ein: „Nicht die Pädagogik baut das Erziehungswesen, sondern die Politik. Nicht Ethik und Philosophie bestimmt [sic] das Ziel der Erziehung nach allgemein gültigen Wertungen, sondern die herrschende Klasse nach ihren Machtzielen; die Pädagogik verschleiert bloß diesen höchst häßlichen Vorgang mit einem schönen Gespinst von Idealen. Nicht die Erziehung verwirklicht das Menschheitsideal vom Menschen, sondern die Umwälzung der heutigen Gesellschaft schafft den Raum für einen höheren Menschheitstyp [...]“⁶⁰ Von diesem Standpunkt aus, den Eisler sicherlich teilte, nehmen die *Zeitungsausschnitte* die gesellschaftlichen Verhältnisse zumindest in den Blick, während die „Erziehung aber [...] immer rückständig [...] ist. [...] Sie erhält den gewonnenen Strukturzustand“,⁶¹

⁵⁸ Vgl. Hanns Eisler, *Lieder für Singstimme und Klavier 1922–1932*, hrsg. von Knud Breyer, Wiesbaden 2020 (= Hanns Eisler Gesamtausgabe, Serie III, Bd. 2,1), S. 163f.

⁵⁹ Siegfried Bernfeld, *Sisyphos oder die Grenzen der Erziehung*, Leipzig, Wien u. Zürich 1925.

⁶⁰ Ebenda, 2. Aufl. 1928, S. [II].

⁶¹ Ebenda, S. 126.

wie sich in den *Schlichten Weisen* insbesondere an den beiden Kieseckamp-Gedichten *Das Brüderchen* und *Das Schwesterchen* (Nr. 53 und 54) exemplarisch ablesen lässt. Zur Verdeutlichung führt Bernfeld aus: „Ob der heute geborene Knabe 64 Prozent oder 9 Prozent Wahrscheinlichkeit hat, diese Erde, kaum begrüßt, wieder zu verlassen, bestimmt seine Geburtssituation: ob er in ‚Berlin-Wedding, der Proletarierhöhle‘ oder im Tiergartenviertel geboren wurde. Die gleiche Tatsache wird darüber entscheiden, ob er jene kindlichen Konflikte durchleben wird, die dem einzigen, vereinzelt, zweiten, dritten oder jene, die dem Mitglied einer acht- oder zwölfköpfigen Familie beschieden sind.“⁶² Die Kinderwelt von Christa und Lotti spielt sich natürlich auf dem Niveau des Berliner Tiergartenviertels im Kontext einer Kleinfamilie ab, während Eisler mit *Kinderlied aus dem Wedding* op. 11 Nr. 2 explizit die „Proletarierhöhle“ zu Wort kommen lässt, aus der allerdings auch Regers Adoptivkinder ursprünglich stammten.⁶³

*

Hanns Eislers *Zeitungsausschnitte op. 11* und Max Regers thematisch auf seine beiden Adoptivtöchter zugeschnittenen Abschlussbände der *Schlichten Weisen op. 76* weisen nicht nur inhaltliche Überschneidungen auf, auch hinsichtlich ihrer Bedeutung im Werkzusammenhang nehmen sie eine vergleichbare Rolle ein. Pointiert könnte man sagen, dass nicht nur, wie erwähnt, Regers *Schlichte Weisen* sich ursprünglich Zeitungsausschnitten verdanken, nämlich den in *Der Woche* abgedruckten Preisliedern, sondern umgekehrt Eislers *Zeitungsausschnitte* auch als seine eigenen „Schlichten Weisen“ bezeichnet werden können. Beide Sammlungen markieren einen vergleichbaren Wendepunkt im Werk der beiden so unterschiedlichen Komponisten, der auf derselben Tendenz beruht, nämlich der Vereinfachung eines vormals erreichten Standes des Komponierens nicht zuletzt mit dem Ziel der Popularisierung.

1919 war Hanns Eisler nach kurzer Konservatoriumsausbildung bei Karl Weigl Privatschüler im Gruppenunterricht bei Arnold Schönberg geworden, womit sein langgehegter, 1917 durch eine von Schönberg selbst geleiteten Aufführung der *Kammersymphonie* op. 9 genährter Wunsch in Erfüllung ging. Teils von Schönberg selbst, teils von dessen Assistenten Anton Webern unterrichtet, machte Eisler rasche Fortschritte, avancierte zu einem Lieblingsschüler Schönbergs und war 1925 auch der erste der Studenten, der, also noch vor Webern und Alban Berg, die von seinem Lehrer entwickelte neue Technik umsetzte und eine dodekaphone Komposition verfasste.⁶⁴ Im selben Jahr hatte Eisler mit seiner Klaviersonate op. 1 den Künstlerpreis der Stadt Wien gewonnen und einen Vertrag bei der Universal-Edition erhalten, wo nicht nur die Schönberg gewidmete erste Klaviersonate, sondern auch sein Gesellenstück, die Anton Webern zugeeigneten Sechs Lieder für

⁶² Ebenda, S. 121.

⁶³ Es handelte sich bei den beiden Mädchen um uneheliche Heimkinder von berufstätigen Frauen aus dem Arbeitermilieu. Vgl. hierzu Popp, *Max Reger. Werk statt Leben* (siehe Anm. 16), S. 287f.

⁶⁴ *Palmström* op. 5.

Gesang und Klavier op. 2 erschienen. Umgehend wurden dort auch die Vier Klavierstücke op. 3, *Palmström* op. 5 für Sprechstimme und Kammerensemble, die *Zweite Sonate für Klavier in Form von Variationen* op. 6, das Duo für Violine und Violoncello op. 7 und die Klavierstücke op. 8 verlegt. Eislers Kompositionen kamen auf Jahrestagungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) und bei den Donaueschinger Musiktagen zur Aufführung.⁶⁵ Alles deutete auf eine glänzende Karriere als Avantgarde-Komponist in der Gefolgschaft der Zweiten Wiener Schule hin. Auch Reger hatte sich in seiner Münchener Zeit zwischen 1901 und 1904 mit seinen Liedopera opp. 62, 66, 68, 70 und 75, dem Klavierquintett op. 64, der Violinsonate op. 72 und dem Streichquartett op. 74 den Ruf erworben, „extremster Fortschrittler schlimmster Sorte!“⁶⁶ zu sein, der „die Komplizierung sämtlicher musikalischer Parameter auf die Spitze trieb.“⁶⁷ Für beide Komponisten bedeutete, bezogen auf die Gattung Lied, – für Eisler nach den Sechs Liedern op. 2, für Reger nach den Achtzehn Gesängen op. 75 – die Hinwendung zu den *Schlichten Weisen* (Regger) bzw. zu den *Zeitungsausschnitten* (Eisler) eine Abkehr von diesem eingeschlagenen Weg, wenngleich aus einer unterschiedlichen Konstellation von inneren und äußeren Motiven.

Eislers Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 2 und Reggers Liedersammlungen von den 16 Gesängen op. 62 bis zu den Achtzehn Gesängen op. 75 sind von der zeitgenössischen Kritik ähnlich wahrgenommen und beurteilt worden. Angesichts der Uraufführung von Opus 2 schrieb Hermann Ensslin: „Ausgesprochen missfallen haben mir die Lieder op. 2 (Uraufführung) von Hanns Eisler. Diese offenbar von Schönberg herkommende Musik in ihrer gekünstelten, unnatürlichen Haltung ist durchaus unerfreulich und dazu auch bereits überlebt. Es ist ein ständiges Deklamieren der Singstimme in möglichst unbequemen Lagen und Sprüngen, von einem Eingehen auf die Stimmung oder Form der Verse ist keine Rede [...]“⁶⁸ Bereits gegenüber Reger war beklagt worden, dass seine Lieder „auf eine natürlich empfundene Sprachmelodie“⁶⁹ keinen Wert legten, sondern vielmehr die Singstimme „in Dehnungen, Synkopen, gebundenen und ungebundenen Sprüngen schwelgend [...] nirgends eine rhythmische Gliederung“⁷⁰ erkennen lasse und folglich in dieser „Deklamations-Musik“ der Sprache so nahe gerückt [sei], daß nur noch wenig übrig bleibt, sie ganz erreicht zu haben.“⁷¹ Im Gegenzug monierte Wilhelm Altmann in Bezug auf Opus 75 eine „der Melodiestimme gegenüber oft rücksichtslose Klavierbegleitung.“⁷² Karl Thiessen meinte, ebenfalls zu Opus 75, dass zu Lasten des Gesangs „eine

⁶⁵ 1925 erfolgten die Uraufführungen des Duos op. 7 bei der IGNM-Tagung in Venedig und der *Sechs Lieder* op. 2 in Donaueschingen.

⁶⁶ Brief Reggers an seinen Weidener Klavier- und Orgellehrer Adalbert Lindner vom 29. 5. 1902; Stadtmuseum Weiden, Max-Regger-Sammlung; L 38.

⁶⁷ Popp, *Max Reger. Werk statt Leben* (siehe Anm. 16), S. 183.

⁶⁸ Hermann Ensslin, *Fünftes Donaueschinger Kammermusikfest*, in *Neue Musik-Zeitung* 46 Jg. (1925), 22. Heft, S. 518.

⁶⁹ Arthur Smolian zu Opus 62 in *Leipziger Zeitung* Nr. 49 vom 28. 2. 1903, 1. Beilage, S. 758.

⁷⁰ Wilhelm Kienzl, Notenrezension zu Opus 66, in *Grazer Tageblatt* 13. Jg., Nr. 99 vom 10. 4. 1903, Morgenausgabe, S. 1.

⁷¹ [Fritz Hoyer] in *Staatsbürger-Zeitung* XXXIX. Jg., Nr. 105 vom 4. 3. 1903, Morgenausgabe, 2. Beilage, S. 1.

⁷² Wilhelm Altmann, *Musikalien*, in *Die Musik* 4. Jg. (1904/05), 12. Heft (2. Märzheft 1905), S. 430.

an musikalischen Schilderungen reiche Begleitung eine immer größere Rolle zu spielen beginnt“, was nicht nur zu einer „merkwürdige[n] „Gleichförmigkeit“ in Regers Liedbegleitungen“ führe, sondern zudem in der Konsequenz das „Klavierstück mit obligatem Gesang“⁷³ nach sich zöge. Ein „einheitliches, fast uniformes Gepräge [...] der Diktion der Schönberg-Gefolgschaft“ diagnostizierte auch Hans Heinz Stuckenschmidt. Als Ursache benannte er

„nicht so sehr die Melodik mit ihrer Vorliebe für große Intervalle, nicht so sehr die atonale Harmonik, [sondern] jene seltsame Durchwachsung des Homophonen mit dem Polyphonen, jene Einstellung, die zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen keinen Wesensunterschied mehr erblickt, die Durchdringung des Akkordes mit der melodischen Logik. Die konzentrierte Gestaltungsform dieses Stils hat der älteste Schönberg-Schüler gefunden. Anton Webern, der auf diesem Wege zu einer einzigartigen musikalischen Aphoristik vordrang. Auch diesem Extrem hat sich Eisler auf der Suche nach sich selbst für kurze Zeit genähert. Das Resultat sind [...], [als] der einzige Ausflug ins Esoterische [...] die sechs Lieder op. 2 [...].“⁷⁴

Als beliebiges Beispiel aus Opus 2 lässt sich das Eröffnungstück *So schlafe nun, du Kleine* Nr. 1 heranziehen, das als Wiegenlied in den Sujetbereich der Kinderlieder gehört. Während die Singstimme in großen Bögen (T. 3–6, 7–9, 13–17), trotz der nicht genre-gerechten Melodieführung mit den von Ensslin bemängelten Merkmalen, einen wiegenden Duktus ausführt, verhält sich das Klavier, obgleich motivisch durchaus mit der Singstimme verbunden,⁷⁵ eigenständig und unabhängig von der Textaussage. Es bildet, um die Begrifflichkeit Stuckenschmidts aufzugreifen, eigene, variativ aufeinander bezogene zweitaktige „Aphorismen“ aus, die eher „melischer Logik“ folgen als einer geregelten Akkordprogression, obgleich durch die gehäuften Terzenketten (im Zusammenklang stark alterierende) diatonische Akkorde noch die Basis bilden.

Regers *Einsamkeit*, das Abschlusslied der Achtzehn Gesänge op. 75 hat eine nicht unähnliche „esoterische“ Anmutung, was die aphoristische Gestaltung des eigenständigen Klaviers angeht, zu dem sich die deklamierende Singstimme motivisch unabhängig verhält. Anders als bei Eisler zeichnet sie sich durch eine schrittweise statt einer ausgreifenden Melodieführung aus, aber auch sie beschreibt große Bögen. Der schwebende und richtungslose Eindruck, den beide Lieder vermitteln, kommt bei Reger durch die Harmonik zustande. Die Tonika D-Dur wird erst im Schlussakkord erreicht. Nur einmal, als gleich wieder suspendierte innere Melodie in der rechten Hand (T. 5–6), werden immerhin die Töne des Tonika-Akkords in Moll exponiert. Ansonsten tendiert Reger zu einer schweifenden Harmonik, die zwar, anders als bei Eisler, die Tonalität nicht infrage stellt,

⁷³ Karl Thiessen, *Neue Lieder*, in *Signale für die Musikalische Welt* 62. Jg. (1904), Nr. 63/64 (23. November), S. 1155.

⁷⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Hanns Eisler*, in *Musikblätter des Anbruch* 10. Jg. (1928), 5. Heft (Mai), S. 164 (auch vorheriges Zitat).

⁷⁵ Beispielsweise kehren die eingeklammerten Töne des Klaviervorspiels ($[dis^2]$, $[cis^2]$, h , a' , $[gis^2]$, $[e^2]$, $[Fis]$) in anderer Oktavlage und teils perpetuiert, aber in gänzlich anderer Diktion, im Beginn des Gesangs wieder (T. 2 Zählzeit 6 bis T. 4 Zählzeit 1). Im Gegenzug übernimmt in T. 1 das Klavier den punktierten Rhythmus vom Gesang, und in T. 8–9 werden beide sogar unisono geführt.

Beispiel 3. Hanns Eisler, *So schlafe nun, du Kleine* op. 2 Nr. 1, T. 1–8, Universal Edition A.G., Wien 1925.

Leicht bewegte ♩ (♩)

So schla - fe nun, du Klei - ne! Was

p *zart* *pp* *ppp* *pp*

5 *poco rit.*

wei - - nest du? Sanft ist im Mon - den - schei - ne und süß die -

Beispiel 4. Max Reger, *Einsamkeit* op. 75 Nr. 18, T. 1–6, Lauterbach & Kuhn, München 1904.

Langsam, sehr ausdrucksvoll. *p espress.*

Die ihr Fel - sen und Bäu - me be - wohnt, —

espress. *p* *espress.* *espress.* *sempre*

sempre dolce ed espress.

o heil - - sa-me Nym - phen, ge - bet jeg - lichem gern, was er im stil -

dolce *espress.*

aber dennoch die Grenzen als Bezugssystem auslotet, indem sie extrem stufenreich, teils über chromatische Progression, ausgeführt wird, es zu beständigen Akkordumdeutungen kommt und die Etablierung eines harmonischen Zentrums auch durch die Bevorzugung mediantischer Bereiche vermieden wird. Zu dieser Uneindeutigkeit trägt auch die Melodiestimme bei, die zu Anfang, aus dem tiefen Register kommend, eine aufsteigende Skala beschreibt, die sich durch die Mischung von ♭- und ♯-Versetzungszeichen und die Einbeziehung übermäßiger Intervalle einer harmonischen Einordnung widersetzt.

*

Die negativen Kritiken und die Qualität der darin vorgebrachten Vorwürfe hatten Einfluss auf das weitere Schaffen der beiden Komponisten. Während Eisler tiefe Selbstzweifel am eingeschlagenen Weg überkamen, zeigte sich Reger Rezensentenmeinungen gegenüber weitgehend immun. Bei ihm waren es seine Verleger Carl Lauterbach und Max Kuhn, die vor allem aus ökonomischen Gründen auf Veränderungen drängten. Bereits kurz nach der Vereinbarung des Exklusivvertrags hatte Max Kuhn im Februar 1903 einen Antrittsbesuch bei seinem neuen Schützling Reger in München gemacht, der schlaglichtartig den Grund für das von Anfang an schwierige Verhältnis offenlegt. Mehrmals musste Elsa Reger in den folgenden Jahren vermittelnd eingreifen. Reger hatte Kuhn bei dem Besuch das Manuskript der sehr komplexen *Siebzehn Gesänge* op. 70 gezeigt, woraufhin dieser gemeint haben soll, Reger müsse sich daran gewöhnen, „auch mal umsonst gearbeitet zu haben u. ein Werk ins Feuer befördern zu können!“⁷⁶ Die Verleger waren einem Missverständnis aufgesessen, als sie Regers eher konventionelles Lied *Sehnsucht* nach einem sentimentalen Gedicht von Marie Itzerott zum Maßstab der Zusammenarbeit machten, es dann aber mit einem Avantgarde-Komponisten zu tun bekamen.⁷⁷ So kam ihnen Regers Teilnahme am Wettbewerb der *Woche* sowie die produktive Verarbeitung der Zurückweisung in den *Schlichten Weisen* Band 1 und 2 zwischen Herbst 1903 und Sommer 1905 nicht nur gerade recht, es gelang ihnen sogar, 1908 eine Vertragsänderung durchzusetzen, die Reger fortan zur jährlichen Produktion eines Bandes *Schlichte Weisen* verpflichtete.⁷⁸ Nutznießer dieser neuen Vertragskonditionen wurde dann aber der Verlag Ed. Bote & G. Bock, an den Max Kuhn und Carl Lauterbach im Spätherbst 1908 ihren Verlag verkauft hatten.⁷⁹

Bei Eisler hingegen führte das eigene Infragestellen des eingeschlagenen avantgardistischen Wegs zum Bruch mit seinem Lehrer Arnold Schönberg. Auslöser war das sogenannte

⁷⁶ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn vom 5. 10. 1903, zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 12), S. 215.

⁷⁷ *Sehnsucht* op. 66 Nr. 1 erschien erstmals als Musikbeilage der *Neuen Musik-Zeitung* 23. Jg. (1902), 18. Heft (2. Juni-Heft).

⁷⁸ Vertragstext abgedruckt in Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 14), S. 318–321.

⁷⁹ Zum absoluten Verkaufsschlager entwickelte sich *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52 aus dem 6. Band der *Schlichten Weisen*. Laut einer Verlagsanzeige von ca. 1920 hatte sich das Lied als Einzelausgabe „mehr als 100 000“ Mal verkauft. Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 176, S. [4].

„Eisenbahngespräch“ zwischen Eisler und Alexander von Zemlinsky auf der Rückreise von einem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1925.⁸⁰ Zemlinsky hatte Schönberg von diesem Gespräch berichtet und dieser dann Eisler brieflich zur Rede gestellt. Der Inhalt lässt sich dem Antwortschreiben Eislers entnehmen. Hier gab Eisler zu, gegenüber Zemlinsky folgendes geäußert zu haben:

„Mich langweilt moderne Musik, sie interessiert mich nicht, manches hasse und verachte ich sogar. Ich will tatsächlich mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben. [...] (Auch meine eigenen Arbeiten muß ich leider dazu rechnen). Von einem Musikfest kommend habe ich diesem Ekel sicher auf das heftigste Ausdruck gegeben.

Auch verstehe ich nichts (bis auf Äußerlichkeiten) von der 12 Ton Technik u. Musik. Aber ich bin von Ihren 12 Ton Werken (wie z.B. die Klaviersuite) begeistert u. habe sie aufs genaueste studiert.

Auch: ‚das ist keine Musik‘ könnte ich gesagt haben: aber aus einer Situation gerissen und in einen anderen Zusammenhang gebracht, muß ich ihn ablehnen. Hier liegt ein Irrtum oder irgendein mißverständener Witz zugrunde.

Daß Sie mich nicht nur einer solchen primitiven Idiotie, sondern auch einer solchen Schäbigkeit für fähig halten, hat mich außerordentlich gekränkt. [...].

Verblüfft hat mich weiter auch Ihre Meinung über meine Person. Ich praecisiere sie (etwas übertrieben): Ein mit Modeworten vollgepfropfter ‚dernier cri‘ Bürgerknabe, aufs äußerste an allen Richtungen interessiert, in seinem Ehrgeiz vor keiner Schäbigkeit zurückschreckend. Leuten, die er braucht, „nach dem Mund redend“ etc. etc.“⁸¹

Diese Kränkung hat Eisler auch musikalisch verarbeitet. In seiner Kantate *Tagebuch des Hanns Eisler* op. 9 für Singstimmen, Violine und Klavier trägt die Abschlussnummer des zweiten Teils den Titel *Depression* und beginnt mit dem Text „Wenn man ein dummer, schlechter Bürgerknabe ist“. In dem Lied *Der kleine Kohn* scheint Eisler dieses Selbstmitleid bereits durch Humor überwunden zu haben. Ursprünglich sollte es den *Zeitungsausschnitten* op. 11 unter dem Rubriktitel „Lustige Ecke“ zugeschlagen werden,⁸² Eisler entschied sich dann aber gegen eine Veröffentlichung, wohl wegen der allzu deutlichen Anspielung. Es ist Eislers einziges Lied überhaupt, das konsequent dodekaphon komponiert ist. Der vertonte Witz lautet: „Der kleine Kohn kommt aus der Schule, fragt ihn der Vater: ‚Was habt ihr heut genommen?‘ ‚Wir haben heute genommen, dass der Herrgott ist ein Sieb!‘ ‚Das ist doch unmöglich! Denk nach! Denk besser nach!: Was habt ihr heute genommen?‘ ‚Ja, Vater, ich hab mich gerirrt! Der Herrgott ist ein Schöpfer! Das hab’n wir heut genommen!““. Der Witz war damals in mehreren Witzspalten von Zeitungen abgedruckt,⁸³ Eisler nahm aber einige bemerkenswerte Texteingriffe vor. Zunächst

⁸⁰ Es ist ungeklärt, ob es sich um die Rückreise nach Wien vom Musikfest in Prag im März 1925 handelte oder ob Eisler und Zemlinsky das Gespräch auf der Heimreise aus Venedig im November desselben Jahres führten, wo Eislers Duo op. 7 uraufgeführt worden war. Vgl. hierzu Kommentar zum Brief Nr. 51/9. März 1926 an Arnold Schönberg, in Hanns Eisler, *Briefe 1907–1943*, hrsg. von Jürgen Schebera und Maren Köster, Wiesbaden 2010 (= Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX, Bd. 4.1), S. 306ff.

⁸¹ Brief Eislers an Arnold Schönberg datiert laut Herausgeber vom 9. 3. 1926, ebenda, S. 41. Erst fast zwei Jahrzehnte später kam es im amerikanischen Exil wieder zu einem Kontakt zwischen Eisler und Schönberg, wo beide in der deutschen Migrantengemeinschaft in Kalifornien verkehrten.

⁸² Vgl. Siehe Textaufstellung von Erwin Ratz; Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv: HEA 1078.

⁸³ Z. B. unter dem Titel *Kindermund*, in *Linzer Tagespost* Nr. 242 vom 23. 10. 1925, S. 5, Sp. 1.

ließ er die Pointe weg: „Ich wusste aber, dass es in der Küche hängt“. Und dann ist in den Textvorlagen Klein Fritzchen bzw. Klein Erna das Schulkind. Den kleinen Kohn, damals eine beliebte antisemitische Witzfigur, hatte Eisler offenbar selbst eingefügt. Damit bekommt das Lied vor dem Hintergrund von Eislers Brief an Schönberg eine psychologisch aufschlussreiche autobiographische Dimension. Eisler, der als Jugendlicher aus der jüdischen Kultusgemeinde ausgetreten war, wie er nun den Schönbergkreis verlassen hatte, wird von seinem jüdischen Vater (hier Schönberg) peinlich befragt, um dann in seiner Dummheit die Wahrheit zu sagen: Der Herrgott (ebenfalls Schönberg) ist für Eisler ebenso der für seine Werke bewunderte Schöpfer, wie auch ein Sieb, weil nämlich, wie auch von Ensslin und Stuckenschmidt bemängelt, eine Nachfolge nur in Epigonalität möglich scheint.

Auch Reger hatte in seinen Liedern nicht nur, wie er es selbst für seine Sechzehn Gesänge op. 62 reklamierte, „alle erdenklichen psychologischen Vorgänge ganz erschöpfend in Lieder“⁸⁴ gebracht, sondern auch die Möglichkeiten des Deklamationsliedes in seiner Bandbreite erschöpfend in über 70 Liedern binnen 3 Jahren Schaffenszeit ausgelotet. Der erste Band der *Schlichten Weisen* op. 76 fiel in dieselbe Entstehungszeit wie Opus 75, dem avanciertesten Band der Deklamationslieder. Insofern war bei Reger, anders als bei Eisler, bereits für einen Übergang in ein neues und andersartiges Projekt gesorgt, während Eisler neue Anregungen noch brauchte. Im Sommer 1926 hielt sich Eisler für einen Kompositionsauftrag in der französischen Hauptstadt auf,⁸⁵ wo er auch Zugang zum Salon von Marya Freund erhielt, der „Botschafterin Schönbergs in Paris“.⁸⁶ Wie sich ihr Sohn Stefan Priacel erinnert, begegnete Eisler dort unter anderem Darius Milhaud, Jean Wiéner, Albert Roussel, Florent Schmitt, Jacques Ibert und Francis Poulenc und lernte deren Musik bei den Hauskonzerten kennen.⁸⁷ Zwar hatte Eisler die *Zeitungsausschnitte* wohl schon im Jahr zuvor projektiert,⁸⁸ es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der Pariser Aufenthalt und das Zusammentreffen mit zwei Vertretern der „Groupe des Six“ (Milhaud und Poulenc) einen Neuanfang erleichterten.⁸⁹ Gleich nach seiner Rückkehr nach Berlin nahm er die Komposition in Angriff.

*

⁸⁴ Brief von Reger an Otto Spitzweg (Jos. Aibl Verlag), vom 8. 2. 1902: Bayerische Staatsbibliothek, München, Spitzwegeriana.

⁸⁵ Eisler sollte für Béla Balázs' Pantomimen-Ballett *Die Verfolgung oder fünfzehn Minuten Irrsinn* die Musik komponieren.

⁸⁶ Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1976, S. 55.

⁸⁷ Vgl. Stefan Priacel, *Für Hanns*, in *Sinn & Form*, Sonderheft Hanns Eisler, Berlin 1964, S. 368.

⁸⁸ Die Textaufstellung von Erwin Ratz (Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv: HEA 1078) weist dem Vorhaben noch die Opusnummer 8 zu. Im Sommer 1925 sollte dann ein (unvollendetes) Streichquartett diese Nummer bekommen (vgl. Verlagsankündigung im Heft Juni/Juli 1925 der *Musikblätter des Anbruch*), schließlich kam es zu *Klavierstücken* op. 8, die ebenfalls 1925 komponiert wurden.

⁸⁹ Milhaud hatte sogar mit den *Machines Agricoles*, der Vertonung von Werbetexten aus Landmaschinenkatalogen, 1919 ein recht ähnliches Projekt realisiert.

In den *Sechs Liedern* op. 2 hatte Eisler (abgesehen von Matthias Claudius in Nr. 1 und Nr. 2) exotistische Gedichte der damals sehr populären Lyriker Hans Bethge und Klabund (d. i. Alfred Henschke) vertont.⁹⁰ Die überwiegend (z. T. unfreiwillig) komischen und lebensnahen Texte der *Zeitungsausschnitte* op. 11 legten natürlich eher eine andere, nicht „esoterische“ Behandlung nahe. Dies dürfte möglicherweise auch der Grund dafür gewesen sein, dass das Projekt zunächst musikalisch nicht recht vorankam und erst die Pariser Erfahrung, die leichtgängige, eher spielerische, rhythmisch orientierte und vor allem zwar dissonante, aber weiterhin tonale Musik jedenfalls der „Groupe des Six“ für einen Schaffensschub sorgte. In den *Zeitungsausschnitten* op. 11 vollzog Eisler in seinem Liedschaffen einen radikalen Bruch mit der bislang in den *Sechs Liedern* op. 2 erreichten avantgardistischen musikalischen Sprache. Die konsequente Zurücknahme von Komplexität und die Hinwendung zu einem traditionellen Liedverständnis entsprechen aber genau dem Weg, den auch Reger in seinen *Schlichten Weisen* op. 76 mit der Orientierung am Volkston eingeschlagen hatte.

Gerade Eislers *Mariechen*, das Eröffnungstück der *Zeitungsausschnitte*, scheint etwas vom französischen Esprit aufgenommen zu haben. Wie bei Poulenc und Milhaud ebenfalls prominent zu finden, arbeitet Eisler hier mit rhythmischen Pattern sowie mit Verfremdungseffekten in Bezug auf die Harmonik und die Kadenzierungen, die es aber eben überhaupt erst wieder gibt.

Beispiel 5. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 3–7, Universal-Edition, Wien 1929.

Tempo I
lebhaft (aber nicht verhetzen)

3

Vieh - chen!

Ped. *

Für die Wirkung der *Zeitungsausschnitte* insbesondere bedeutsam ist die illustrative Ausdeutung des Textinhalts durch die Anspielung auf Idiome wie den Kinderneckreim (T. 35–38) und den Männerchorsatz mit Quintschrittsequenzen (T. 39–43), die sich in den freitonalen Rahmen von *Mariechen* bruchlos einfügen.

⁹⁰ Hans Bethge, *Japanischer Frühling. Nachdichtungen japanischer Lyrik*, Leipzig 1918, Klabund, *Das Sinnge-
dicht des persischen Zeltmachers. Neue Vierzeiler nach Omar Khayyam*, München 1917.

Beispiel 6. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 35–38, Singstimme, Universal Edition, Wien 1929.

zurückhaltend.

mit Schmier-seif' ein-ge-schmiert-, mit Schmier-seif' ein-ge-schmiert, mit Schmier-seif' ein-ge-schmiert;__

Beispiel 7. Hanns Eisler, *Mariechen* op. 11 Nr. 1, T. 39–43, Universal Edition, Wien 1929.

Tempo II
poco rit. . . 39 schwerfällig

dann kommt der deut-sche Män-ner-chor, der singt dir ein schö-nes Lied-chen vor.

Dass das *Kriegslied eines Kindes* Militärmusik imitiert, in *Mutter und Vater* die flüsternde Ermahnung zum Ruhigsein und der Wutausbruch des Vaters plastisch dargestellt werden und sich der Irrsinn des Feldkuraten in einer wirren Melodie widerspiegelt, sind einige der Melodieanfänge Eislers. Generell ist in den *Zeitungsausschnitten* die Melodie auch syntaktisch wieder an den Text angelehnt durch die Einhaltung der natürlichen Betonungsverhältnisse der Sprache. Einige Melodien sind zwar weiterhin atonal erdacht, anders aber als in Opus 2 vermeiden sie in der Regel nicht nur unsangliche Intervalle, sondern basieren überwiegend auf tonwiederholungsfreien Skalen (nicht unähnlich der anfänglichen Melodielinie von Regers *Einsamkeit* op. 75 Nr. 18). Es entsteht der Eindruck einer reihenförmigen Struktur in Gestalt unvollständiger, nämlich sich auf lediglich sechs bis neun Elemente beschränkender Zwölftonreihen.⁹¹ Vor allem ist der Klaviersatz wieder in den Gesamtsatz nicht nur integriert, er bildet sogar in einem Großteil der Fälle die Singstimme teils vollständig, teils zumindest partiell ab. Genau diese Merkmale sind auch für die *Schlichten Weisen* signifikant und unterscheiden sie maßgeblich von Regers davor komponierten Deklamationsliedern. Hinzu kommt bei Reger dann noch, dass architektonische Formvorstellungen, die vorher dem Deklamationsgestus fast völlig zum Opfer gefallen waren, sowohl im Kleinen (Periode) als auch im Großen (Strophenform) zum Zuge kommen.

⁹¹ Erst Ende der 1930er-Jahre wird Eisler im amerikanischen Exil wieder ein vollständiges dodekaphones Werk komponieren (Filmmusik zu *The 400 Million*, aus der als selbständige Instrumentalwerke die *Fünf Orchesterstücke*, das *Scherzo mit Solovioline* und *Thema mit Variationen [Der lange Marsch]* hervorgingen), allerdings in ganz eigentümlicher Weise. Die Reihen entsprechen bei ihm dem horizontalen Melodieverlauf. Die vier Reihenformen (Grundform, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) werden dann untransponiert zum Kontrapunktieren der Stimmen verwendet.

Wie Reger sein Liedschaffen nach den sechs Bänden *Schlichte Weisen* fortgesetzt hätte, wissen wir nicht. Er verstarb, bevor er wieder ein Liederopus in Angriff nehmen konnte.⁹² Eisler wandte sich Ende der 1920er-Jahre dem politischen Agitationslied zu. Erst im amerikanischen Exil in der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entstand in den 1940er-Jahren das nie abgeschlossene Projekt *Hollywooder Liederbuch*, in dem Eisler überwiegend freitonal, teils mit undogmatischen dodekaphonen Anklängen komponierte. Aus diesem Konvolut stammt auch das Lied *An den kleinen Radioapparat*. Mit dem Rundfunkempfänger stillt das lyrische Ich, ein Exilant, die Sehnsucht nach der Muttersprache, selbst wenn sie jetzt nur noch Feindesnachrichten verbreitet. Das Lied erlangte durch eine Adaption seitens des britischen Popmusikers Sting unter dem Titel *The Secret Marriage* mit anderem Gesangstext einen Welterfolg. Das Album *Nothing Like the Sun*, auf dem dieses Lied zu hören ist, verkaufte sich 3.850.000 Mal. Damit war es wohl nicht nur vergleichbar populär wie seinerzeit Regers *Mariä Wiegenlied* op. 76 Nr. 52, es ist ebenso schlicht und unmittelbar zu Herzen gehend komponiert. Aber nicht nur hier bewegte sich Eisler im Fahrwasser der *Schlichten Weisen*, auch im Bereich der Kinder- bzw. Jugendlieder war er in deren Nachfolge tätig. 1950 entstanden die *Neuen deutschen Volkslieder* auf Gedichte von Johannes R. Becher. Eisler selbst charakterisierte die Lieder folgendermaßen:

„Alle sind auf leichte Fasslichkeit angelegt. Jeder kann sie mit wenig Mühe erlernen, deshalb heißen sie Volkslieder. Zur Volkstümlichkeit gehört unbedingt die neue Faßlichkeit. Die Begleitung stützt das Singen, sie ‚hilft‘ dem Sänger. Das bedeutet, dass die Klavierbegleitung in keiner Weise den Text illustriert, wie es im Kunstlied üblich ist, oder psychologische Feinheiten hinzufügt. Die Lieder sind gewissermaßen aus grobem Holz geschnitzt und nicht geleimt.“⁹³

In den Notowicz-Gesprächen werden die *Neuen Deutschen Volkslieder* kein einziges Mal erwähnt, dabei wäre Eislers Antwort auf eine Nachfrage, wie sich denn die von sozialistischem Pathos durchdrungenen Kindergedichte Bechers mit seiner Aversion gegen das „neckische“ Kinderlied verträgen, durchaus von Interesse gewesen.

⁹² Die Vier Gesänge op. 88 entstanden bereits 1905, die Sechs Lieder op. 104 1907. Sie sind aber gegenüber Opus 75 zurückgenommen. Ein Sonderfall sind die 1915 komponierten *Fünf neuen Kinderlieder* op. 142, die Regers Patenkindern Hedwig und Max Martin Stein gewidmet sind und somit in einen vergleichbaren familiären Kontext gehören, wie die beiden Abschlussbände der *Schlichten Weisen*.

⁹³ Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hrsg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 191.