

Einleitung

„Zwar ist es gewiss nicht notwendig, um Komponisten kennen zu lernen, jedes einzelne ihrer Musikstücke gehört zu haben. Bei Eisler aber liegen die Dinge so, dass neben anderen Werkgruppen zwei seiner charakteristischsten selbst Fachleuten nur unvollständig bekannt sind: seine Filmmusiken und seine Theatermusiken.“¹ Diese Feststellung Georg Kneplers lässt sich zuspitzen: Eine gründliche Beschäftigung mit – grob geschätzt – der Hälfte des Œuvres Hanns Eislers hat bislang kaum stattgefunden. Von seinen Kompositionen für Film und Bühne haben wir lediglich ein verschwommenes, teils mehr auf verbale Äußerungen denn auf Partituren zurückgehendes Bild. Und dies wiegt besonders schwer bei einem so kontroversen, polarisierenden Komponisten wie Eisler, der – nach seinem Tod mehr noch als zuvor – in hohem Maße unangemessener Vereinnahmung und allzu mutigen Verallgemeinerungen ausgesetzt war und ist. Die vorliegende Arbeit ist auch entstanden, um diese werkgeschichtlich auffällige Lücke schließen zu helfen, beginnend bei einem Lebens- und Schaffensabschnitt Eislers, der ebenfalls noch einen weißen Fleck der Forschung darstellt: die Zeit der Remigration und die ‚Wiener Jahre‘ nach 1948.

Forschung zu Film- und Schauspielmusiken birgt verschiedene methodische, analytische sowie ästhetische Probleme. Die wissenschaftliche Aufarbeitung solcher – um den auch von Eisler häufig benutzten Ausdruck aufzunehmen – *angewandter Musik* wird bereits dadurch erschwert, dass sie kaum je auf Vorarbeiten durch musikalische Druckausgaben zurückgreifen kann, sondern vielmehr eingehende Quellenstudien voraussetzt, in deren Verlauf der Analysegegenstand häufig erst noch rekonstruiert werden muss. Dabei stellt sich zudem die Frage nach dem adäquaten Objekt quellenkritischer Sichtung und ästhetischer Betrachtung: Wird die für die Analyse relevante Erscheinungsform einer Film- oder Schauspielmusik durch die autographe Partitur repräsentiert? Oder durch das Aufführungsmaterial? Oder durch die Tonspur eines Filmes bzw. den Mitschnitt einer Inszenierung? Lässt sich einer Musik, die so stark und vielfältig mit anderen Medien verknüpft ist, überhaupt mit einer Betrachtung des Tonsatzes beikommen; und wenn nicht, wann hört wie immer weit gefasste, wie immer komplex dargestellte Inszenierungsanalyse auf, musikwissenschaftlich, musikalisch relevant zu sein?

Film- und Schauspielmusikanalyse bedeutet allemal Analyse von Musik und Text, Musik und Bild, Musik und Bewegung. Ausgehend von diesen einzelnen Schichten zielt sie auf Erkenntnis ihrer Synthese. Dies zieht auf der Ebene der Auffassung, der Wertung und schlicht auch adäquater Darstellung erhebliche Schwierigkeiten nach sich, Schwierigkeiten der analytischen Bewältigung musikalisch manchmal einfachster Tonsätze,

¹ Georg Knepler: „Schwierigkeiten mit dem Kennenlernen von Eislers Lebenswerk“, in Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler. 's müsst dem Himmel Höllenangst werden*, Hofheim 1998, S. 27.

und es wäre zu fragen, ob nicht darin ein Grund für die teils zögerliche, teils auch ablehnende Haltung der Wissenschaft besteht; erscheint es doch, als müssten die angewandten Musiken für die methodischen Fähnrisse, die sich mit ihrer Untersuchung verbinden, durch den Entzug wissenschaftlicher Aufmerksamkeit und des ästhetischen Ritter-schlags als *Werk* bezahlen.

Angesichts der skizzierten Probleme wäre die Beschäftigung *entweder* mit Eislers Musik für den Film *oder* mit seiner Musik für die Bühne unbestreitbar aufwändig und lohnend genug gewesen. Gleichwohl habe ich in meine Untersuchung *beide* Genres einbezogen, zum einen, weil sich dadurch kompositorische Verbindungslinien zwischen den Gattungen aufzeigen lassen – im Werk Hanns Eislers, aber auch darüber hinaus –, zum anderen, weil Möglichkeiten und Grenzen methodisch-analytischer Parallelführung im Bereich angewandter Musik hervortreten. Vor allem aber soll die erweiterte Perspektive einer umfassenderen Annäherung an den ins Zentrum gerückten *Fluchtpunkt Wien* dienen. Dass die Verknüpfung der zeitgeschichtlichen Untersuchung mit detaillierter Werk-analyse die pragmatische Eingrenzung vorwiegend auf die berufliche Bedeutung Wiens für den ‚späten‘ Eisler erforderte und die vielfältige Funktion seiner Vaterstadt als biographischen und kompositorischen Fluchtpunkt seiner ‚frühen‘ Jahre weitgehend außer Acht lassen musste, mag hier weniger als Versäumnis der vorliegenden denn als Desiderat für nachfolgende Studien vermerkt werden.

Der Aufbau der Arbeit spiegelt die skizzierten Gewichtungen, indem sich die vier Kapitel in zwei übergeordnete, gleichwohl miteinander verschränkte Bereiche fügen: in einen historiographisch-biographisch orientierten Teil (Kapitel I und II) sowie in einen werkgeschichtlich und -analytisch angelegten Teil (Kapitel III und IV). Hinweise zu spezifischen Aspekten der Untersuchungsfelder und ein Überblick über den jeweiligen Forschungsstand finden sich in den einzelnen Kapiteln, so dass zur Einleitung ein allgemeiner, strukturell-zusammenfassender Aufriss der Thematik genügen soll.

Exemplarisch wird im Falle Hanns Eislers die Offenheit des Begriffes der *Remigration* und die Unabgeschlossenheit, wenn nicht Unabschließbarkeit des mühsamen und widersprüchlichen Remigrationsprozesses deutlich. Dazu zeichnet Kapitel I die Perspektive der letzten Exilzeit in den USA. Hanns Eisler stand in dieser Zeit vor der Entscheidung zwischen einer – jedenfalls bis zum Einsetzen der antikommunistischen Treibjagd gegen ihn und seinen Bruder – beruflich und sozial nicht unvorteilhaften Gegenwart an der Pazifikküste und einer durchaus unsicheren transatlantischen Zukunft in einer fremd gewordenen alten Heimat, die mit Ängsten und Hoffnungen gleichermaßen verbunden war. Vor diesem Hintergrund versuche ich, die ambivalenten Entscheidungsprozesse auf Grundlage teils recht widersprüchlicher Informationen, fremder und eigener Bilder und Vorstellungen sowie die Planungen und die ersten Kontaktaufnahmen mit den Stätten früherer Tätigkeit in der alten Welt, mit Wien und Berlin, Prag und Paris darzustellen.

Kapitel II beschreibt Eislers Konfrontation mit der aus Sicht der Remigranten teils erschreckend veränderten, teils erschreckend unveränderten europäischen Nachkriegsrealität, seine Versuche, als Komponist vielfältig neuer Musik in Erscheinung zu treten. Eislers Bedürfnis nach einem produktiven Anknüpfen an die gesamte Breite des von ihm bislang kompositorisch Erreichten, seine großen Pläne, Unbekanntes und Neues zu präsentieren und zu komponieren, stießen auf Wünsche und Erwartungen alter und neuer Freunde, die bei seiner Rückkehr gerne *ihren* alten Eisler wieder finden und hören wollten. Schlagend tritt hervor, wie dicht in dieser offenen Situation für einige Monate eine Karriere als Filmkomponist, als Parteitagssetzer oder als Vertreter einer künstlerischen Avantgarde beieinander zu liegen schienen. Über die historiographische und biographische Arbeit hinaus, die unter anderem auf Auswertung in weiten Teilen kaum bekannter Korrespondenz Eislers basiert, greift Kapitel II vor allem zwei werkgeschichtliche Aspekte auf: die Reflexion der Remigrationssituation in Musik und Texten (etwa am Beispiel der geplanten *Alien Cantata*) sowie die Suche nach einem kompositorisch ‚neuen Ton‘. Insofern bildet das vorliegende Buch auch einen Beitrag zur Untersuchungsmethodik von Remigrationsprozessen und zur Beantwortung der Frage, ob und wie die Erfahrung der Remigration – verstanden als Zustand der *Heimatlosigkeit* und als *Heimatsuche* mit dem Gepäck von Vertreibung und Exil – sich in künstlerischer Produktion niedergeschlagen habe. Notwendig wurde hierzu die Rekonstruktion von Entscheidungsprozessen des Remigranten, gebunden an historische, gesellschaftliche und individuelle Bedingungen, an Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten, beeinflusst durch affektive Faktoren sowie durch berufliche Möglichkeiten im Exilland *und* in den möglichen Rückkehrländern; notwendig die Untersuchung der stark unterschiedlichen Perspektiven von Rückkehrern und ‚Daheimgebliebenen‘, der Blick auf den bürokratischen und beruflichen Erfolg der Remigration; notwendig aber auch der Blick für Deformationen nicht nur durchs Exil, sondern auch durch die Rückkehr. Musikalische Remigrationsforschung – so ein schlagendes Ergebnis der Betrachtung – sollte intensiver mit der musikalischen Exilforschung verwoben sein, beide Bereiche aber – auch dies sei vorab als Desiderat benannt – müssten weitaus öfter als bislang üblich übers Biographische hinaus in die Werkbetrachtung getrieben werden, um bei aller Betroffenheit über die Verluste des Exils nicht die Musik aus dem Auge zu verlieren.

Die Kapitel III und IV, die Eislers Wiener Arbeiten für Film und Bühne gewidmet sind, legen den Fokus auf drei exponierte Werke der Zeit. Das Film-Kapitel beschäftigt sich mit Eislers umfänglichster, musikalisch vielfältigster Wiener Filmarbeit, der Partitur zu *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1955) sowie mit seiner Drehbucharbeit zur *Fidelio*-Verfilmung Walter Felsensteins (1953-1956). Im Theater-Kapitel steht die Schauspielmusik zu Johann Nestroys *Höllenangst* (1948) im Mittelpunkt, der ersten Bühnenarbeit Eislers nach der Rückkehr, einer seiner großen Arbeiten für diese Gattung und eines für sein kompositorisches Nachkriegsprojekt einer volkstümlich-klassizistischen neuen Musik charakteristisches Werkes. Soll die analytische Betrachtung angewandter Musik

nicht leer laufen, so bedarf es gerade hierbei weit reichender Kontextualisierung. Deshalb habe ich die besprochenen Werke, so weit möglich, nicht nur in den Zusammenhang des Eislerschen Gesamtchaffens für das jeweilige Genre gestellt, sondern auch die Verbindung zu den jeweiligen institutionellen Rahmenbedingungen und Produktionsvoraussetzungen hergestellt. Dabei gewinnen die Wiener Arbeiten auch vor dem Hintergrund vorangegangener und anschließender gedanklich-ästhetischer und kompositorischer Projekte Profil: Die Diskussion sowohl der *Puntilla*-Musik als auch, unter umgekehrten Vorzeichen, der Drehbucharbeit für *Fidelio* erlaubt eine differenzierte Rückbindung an Argumentationen und Vorgaben aus Adorno/Eislers *Composing for the Films*, die Beschäftigung mit *Höllenangst* gibt Aufschluss über Eislers Weg zu einem musikalischen Theater, der auch seine lebenslangen Bemühungen um die Oper umfasst.

Dass ich parallel zur Erstellung dieser Arbeit die Herausgabe des *Höllenangst*-Bandes der gerade anlaufenden, historisch-kritischen *Hanns Eisler Gesamtausgabe* (HEGA) vorbereitet habe, sei erwähnt, weil es die oben skizzierten methodischen Probleme hinsichtlich Quellenlage und Auswertung angewandter Musik illustriert: Kaum eine musikalisch-analytische Beobachtung, die ohne gründliche, teils detektivische Arbeit mit dem autographen Material möglich gewesen wäre. Es erstaunt vor diesem Hintergrund kaum, dass sich das Gros der intensiven Arbeiten zum Werk Hanns Eislers in den letzten Jahren im Umfeld der HEGA ergeben hat, und gerade hinsichtlich des Film- und Theaterchaffens sind breitere Erkenntnisse ohne diese editorische Grundlagenarbeit kaum denkbar. Unnötig zu sagen, dass einige Beobachtungen der vorliegenden Untersuchung der Erweiterung und Bestätigung durch künftige Gesamtausgabenphilologie bedürfen werden.

Hanns Eislers nicht nur kompositorische Bemühungen, in den Jahren nach der Rückkehr ins alte Europa mit seinen Hoffnungen und Enttäuschungen fertig zu werden, hat Gerd Rienäcker unter dem Aspekt von „Schwierigkeiten, aufs Neue zu beginnen“ beschrieben und zu den Werken dieser Zeit festgestellt, sie enthielten „Fragezeichen, die es kenntlich zu machen gilt, fernab manifester Urteile“.² Meine Dissertation bildet den Versuch, in zwei wesentlichen Schaffensbereichen sowie im Zusammenhang einer schwierigen Phase von Eislers Zeit- und Lebensgeschichte solche Fragezeichen kenntlich zu machen und auch einige Ausrufezeichen zu setzen. Von einfachen Urteilen aber bleibt seriöse Beschäftigung auch mit dem Werk Hanns Eislers nach wie vor weit entfernt.

² Gerd Rienäcker: „Vorbilder – Landkarten – Maximen? Über Schwierigkeiten, aufs Neue zu beginnen“, in Maren Köster (Hrsg.): *Hanns Eisler*, a. a. O., S. 11-24, Zitat S. 15.