

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 64

Artikel: Eine "neue Musik" für die Massen : zwischen Adorno und Brecht:
Hanns Eislers Überlegungen zur Filmmusik
Autor: Guido, Laurent / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927980>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EINE «NEUE MUSIK» FÜR DIE MASSEN

VON LAURENT GUIDO

Zwischen Adorno und Brecht: Hanns Eislers Überlegungen zur Filmmusik

Die Studie *Komposition für den Film* von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler¹ gehört zu den wichtigsten Publikationen zur Filmmusik, angegangen wird das Thema zugleich kritisch, theoretisch und pragmatisch. Die Umstände der Veröffentlichung sind aussergewöhnlich und führten zu zahlreichen Spekulationen über die Anteile der beiden Autoren bei der Verfassung. Tatsächlich hat Adorno erst 1969, also 22 Jahre nach der Erstveröffentlichung,² seine Mitarbeit an *Komposition für den Film* zugestanden. Im Vorwort der definitiven Fassung³ begründet der deutsche Philosoph sein Inkognito durch die Anfeindungen, denen Hanns Eisler zur Zeit der Erstveröffentlichung 1947 ausgesetzt war; es lief eine Anklage wegen unamerikanischer Tätigkeiten, die Anfang des Jahres 1948 zu Eislers Ausweisung aus den Vereinigten Staaten führte.⁴ Trotz einiger anderslautender Behauptungen⁵ kann Adornos Mitbeteiligung nach dem aktuellen Wissensstand nicht mehr in Abrede gestellt werden.

Die Rezeption von *Komposition für den Film* spielte sich meist im Theoriekontext der Frankfurter Schule ab; die Überlegungen des Buches wurden dabei in Beziehung zu Adornos zeitgleich entstandenen Schriften⁶ gesetzt, so zur Auseinandersetzung mit der Massenkultur (*Dialektik der Aufklärung*, gemeinsam verfasst mit Max Horkheimer⁷) oder zur Musiksoziologie und -ästhetik (*Philosophie der neuen Musik*⁸). Aus diesem Blickwinkel erscheint der Beitrag Hanns Eislers scheinbar sekundär und oberflächlich. Meine Absicht besteht im folgenden aber gerade darin, die zentrale Rolle Eisler bei der Ausarbeitung von *Komposition für den Film* ins Blickfeld zu rücken, basiert das Buch doch zu einem wichtigen Teil auf Studien und praktischen Erfahrungen, die der Komponist seit den zwanziger Jahren gemacht hatte. Nach einer Darstellung der wichtigsten Thesen des Buches werde ich den eigenständigen Beitrag Eislers herausarbeiten. Ausserdem gehe ich den Beziehungen nach, die zwischen der Konzeption des Komponisten und jenen theoretischen Positionen Bertolt Brechts bestehen, die sich auf Massenkunst und Filmmusik beziehen.

MUSIK UND BILD: IM SPANNUNGSFELD DER KULTURINDUSTRIE

In *Komposition für den Film* und gemäss der *Dialektik der Aufklärung* wird Filmmusik in den Kontext der Kulturindustrie gestellt: Die Unterhaltungsindustrie, die die Massenkultur organisiert und monopolisiert, hat die Kunstwerke unwiederbringlich zu Waren gemacht. Mit Begriffen wie Verdinglichung und Entfremdung legen Adorno und Hork-

heimer den Akzent auf die Hindernisse, die der Erfüllung des Hegelschen Geistes durch die auf den Menschen einwirkenden Zwänge der Gesellschaftsstruktur entgegenstehen und die in paradoxer Weise zu einer kontrollierten Rationalisierung der Existenz führen. Ausgehend von diesen Feststellungen beschäftigen sich Adorno und Eisler, inzwischen in Hollywood eingetroffen, mit einer radikalen Kritik der dominierenden musikalischen Praxis in der Filmindustrie. Der Hauptmangel von Filmmusik besteht ihrer Ansicht nach in der Psychologisierung der musikalischen Begleitung. Diese Standardisierung äussert sich zumal durch das Vorherrschen von «falschen Assoziationen» und von Ausdrucksklischees, die traditionellen symphonischen Formen entlehnt sind.⁹ Zu diesen «Vorurteilen und schlechten Gewohnheiten»¹⁰ gehört einerseits der Rückgriff auf die Leitmotivtechnik Wagners, die ihre ursprüngliche strukturelle Funktion jedoch eingebüsst hat, andererseits ein Melodienfetischismus, dessen Neigung zu Wiederholung und Symmetrieeffekt im Dienst schematischer und mechanischer Illustration steht. In der rationalisierten Musikproduktion der Filmstudios spielen die Komponisten die Rolle von einfachen Angestellten, von Spezialisten, die aus einem stereotypen Katalog musikalischer Effekte die richtigen Elemente auswählen. Das Publikum liest die individuellen musikalischen Äusserungen als Bedeutungsträger, ohne ihre genaue Position innerhalb des Werkes zu beachten. Diese unmittelbare Reaktion des Zuschauers auf den Film hat mit einer ganz bestimmten Eigenheit des Klanges zu tun, dessen – gegenüber dem Bild – stärker vergesellschaftende Kraft Adorno und Eisler erkannt haben. Im Gegensatz zur Entwicklung des Auges, das sich an die «bürgerlich rationale [...] Ordnung» angepasst hat, verhartete das Ohr in einer Art vorindividueller Archaik, die es ihm erlaubte, den Prozessen der bürgerlichen Zivilisation zu widerstehen.¹¹ Die Kulturindustrie benützt diesen Aspekt hörender Wahrnehmung aber gleichwohl, um die identifikatorischen Mechanismen des Zuschauers ausnützen zu können, verstärkt noch durch perfekte Reproduktionstechniken, die für eine Illusion von Kollektivität besorgt sind.

Neben seiner analytischen Blickrichtung präsentiert *Komposition für den Film* auch praktische Lösungen, «um die «kritischen» Ideen, durch welche die Stagnation im Verhältnis von Musik und Film heute überwunden werden kann, drastisch hervortreten zu lassen»¹². Solche Oppositionshaltung weist genaue Entsprechungen zwischen Bild und Musik unmissverständlich zurück. Die notwendige Bestimmung eines Bildes durch Musik sollte gemäss Adorno und Eisler nicht zu

1. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 15, Frankfurt am Main 1976; im folgenden mit KF abgekürzt.

2. Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York 1947.

3. KF, S. 144.

4. 1946 klagt der Kongress-Ausschuss für unamerikanische Tätigkeiten (HUAC) Gerhart Eisler, der seit 1941 in den USA lebt, an, er sei das eigentliche Haupt der amerikanischen KP. Sein Bruder Hanns, der sich seit seiner Ankunft in Amerika 1938 apolitisch verhalten hatte, wird im September 1947 befragt und am 26. März 1948 des Landes verwiesen (Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*, München 1967, S. 167ff.).

5. Während Anregungen Adornos im Vorwort der Erstausgabe von 1947 verdankt werden, findet dieser in der deutschsprachigen Erstausgabe (Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1949) keine Erwähnung mehr. Gemäss Eberhardt Klemm wurde das Buch um 1943/44 gemeinsam verfasst. In einem Brief Eislers vom 27.11.1942 an die Oxford University Press (dessen Wortlaut von Klemm nicht genau zitiert wird) wird Adorno als Mitautor angegeben. Diese Fakten widerlegen die Zweifel des Herausgebers von Eislers Gesammelten Werken, Günter Mayer.

6. Philip Rosen, *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films*, in: *Yale French Studies* 60/1980, S. 157–182.

COMPOSING
FOR
THE *Films*

EISLER

This book considers the problems with which the critically-minded artist is confronted when he comes to grips with the requirements of a vast and rigidly standardized medium. The author, who is a composer, has selected the motion picture as the most characteristic medium of contemporary mass culture. In order to deal with his subject in concrete terms, he has confined his investigations to the highly specialized field of motion-picture music.

The discussion focuses on the problems of the composer, whose experiences, difficulties, and potentialities serve as a guide to a more general understanding of the whole modern phenomenon of highly mechanized art. The first part of the book outlines the dramaturgical requirements of motion-picture music and suggests how they can be met by utilizing the musical resources that have developed during the last thirty years. This is followed by a theoretical discussion of

(Continued on back flap)

\$3.00

Schutz-
umschlag der
amerikanischen
Erstausgabe von
«Komposition
für den Film»;
Eisler erscheint
als alleiniger
Verfasser.

einer Verdoppelung des Sehens durch den Ton führen, vermittelt etwa durch naturalisierte, automatische musikalische Konventionen oder durch andere Elemente eines Gesamtkunstwerkes. In dieser Argumentation wird der Begriff des «dramaturgischen Kontrapunktes»¹³ zentral: «Musik, anstatt sich in der Konvention der Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung zu erschöpfen, [lässt] den Sinn der Szene hervortreten [...], indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt.»¹⁴ Die moderne Musik – diejenige Schönbergs, Bergs, Weberns oder Eislers – bietet demnach als einzige Methoden und Modelle an, mit denen der Filmusikkomponist die notwendigerweise grosse Vielfalt der ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel organisieren kann. Indem sie die erwähnten Ausdrucksklischees vermeiden und den «besonderen Anforderungen» angemessen sind, führen die «neuen musikalischen Mittel» zu immer neuen Konfigurationen.¹⁵ Schliesslich eignen sich ihre äusserst kurzen Formen gut für den Film, ein Medium, das reich an inneren Spannungen ist und zu scharfen Klangkontrasten führt, die den diskontinuierlichen und jähren Bildwechseln entsprechen.

EISLER UND ADORNO: KONTRÄRE STANDPUNKTE

Die Möglichkeit, «Neue Musik» in den Film einzubringen, mag aus der Warte Adornos überraschen. In seinen Reflexionen über die Musik beschäftigt sich der Philosoph mit einer Geschichte verschiedener kompositorischer Logiken, die auf ebenso viele Standpunkte des Subjektes gegenüber dem Gesellschaftssystem verweisen. Die Herausforderung der modernen Musik besteht demnach in der Konstruktion einer musikalischen Objektivität, die einen subjektiven und wahrhaft rationalen Ausdruck von neuem ermöglichen soll. Die Rolle des Kunstwerkes in der bürgerlichen Gesellschaft war negativ definiert: nutzlos, abgeschnitten vom Bereich der Praxis durch einen magischen und heiligen Zirkel. Davon ausgehend kann die Kunst als eine auf ein Ganzes ausgerichtete Struktur bestimmter, in gegenseitigen Beziehungen stehender Elemente die abstrakte Rationalisierung in der zeitgenössischen Gesellschaft zunehmend negieren. In seinen Kompositionen entwarf Schönberg beispielsweise eine neue musikalische Objektivität, die jedoch jedem Kunstwerk eigen ist. Seine Musik führt, indem sie die Unmittelbarkeiten der Existenz verneint, die Wahrheit über die Subjektivität im Zeitalter des fortgeschrittenen Kapitalismus vor Augen.

Die Kulturindustrie, deren charakteristischster Bereich der Film darstellt, behauptet hingegen unablässig, dass das

Unmittelbare universell ist, da die Einzelheiten eines Konsumgutes wiedererkennbar und austauschbar sind. In gewisser Weise erfüllt die Unterhaltungsindustrie die Ziele einer regressiven bürgerlichen Ästhetik durch ein System unaufhörlicher Wiederholungen von auswechselbaren Effekten. In seinem berühmten Aufsatz «The Radio symphony»¹⁶ bemängelt Adorno, dass die neuen Reproduktionstechniken zu einer Trivialisierung des Hörens führten, wodurch das Verständnis der Beziehung zwischen musikalischer Technik und der Totalität eines Werkes blockiert wird. Diese mechanische Verbreitung einer künstlerischen Ausdrucksform annulliert die angestrebte Authentizität. Die Überlegungen zeigen eine gewisse Nähe zu denjenigen Walter Benjamins, wonach das Kunstwerk seine Aura unwiederbringlich verliere, wenn es zu einem reproduzierbaren Kulturobjekt wird.¹⁷

Bei Eisler ist der Rekurs auf die «Neue Musik» innerhalb der Massenkommunikationsmittel hingegen ein ästhetischer Vorgang, der nicht an das Originalitätskonzept gebunden ist. Tatsächlich hat Eisler annähernd vierzig Szenen- und ebenso viele Filmmusiken sowie hunderte von Chansons komponiert, eine revolutionäre, moderne Musik für die Massen, die nicht im bürgerlichen Konzertbetrieb aufgehen sollte. Dieses Plädoyer für eine «angewandte Musik» darf dabei keineswegs mit dem kleinbürgerlichen Gedanken von Gebrauchsmusik verwechselt werden. Während Adornos Haltung ablehnend und distanziert, auch skeptisch und resigniert erscheint, richtet sich die Musik Eislers gerade im Gegenteil auf die Zukunft hin aus und gehört als integraler Teil zu einem Programm revolutionären Handelns. Adorno und Eisler beziehen betreffend der Kritik des Kapitalismus im 20. Jahrhundert sowie des Verhältnisses zwischen Musik und Politik zwei konträre Standpunkte. Seit den zwanziger Jahren haben die beiden Autoren unabhängig voneinander unterschiedliche Analysen über die Entwicklung und die Krise der bürgerlichen Musikkultur ausgearbeitet. Eisler gibt – im Gegensatz zu Adorno¹⁸ – dem politischen Handeln auch innerhalb des Bereiches von Musik den Vorrang.

SCHOCK UND VERFREMDUNG: MÖGLICHKEITEN NEUER FILMMUSIK

Spuren dieser unterschiedlichen Auffassungen finden sich in *Komposition für den Film* wieder, in einem Werk, das keineswegs kohärente Konturen aufweist, das sich gemäss Eberhardt Klemm vielmehr durch «Stilbrüche» und durch die «Koexistenz von Spekulation und Empirie, von Theorie und Alltagspraxis, von utopischen Erwartungen und realisti-

7. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1969 (Erstveröffentlichung: New York 1944).

8. Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Köln 1958 (verfasst zwischen 1941 und 1948 in Kalifornien).

9. *KF*, S. 25.

10. Titel des ersten Kapitels, *KF*, S. 14–28.

11. Gemäss Tom Levin sind diese Überlegungen im Kontext der Theorien Walter Benjamins über den Verlust der Aura von Kunstwerken im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu sehen (*The Acoustic Dimension*, in: *Screen* 25/1984, S. 60–61).

12. *KF*, S. 32.

13. Der Begriff des Kontrapunktes für die Kontrastrelation zwischen Bild und Ton ist im Bereich der Filmwissenschaften seit seiner Verwendung von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow in ihrem Manifest über den Tonfilm von 1926 zur festen Formel geworden; vgl. *Statement on Sound*, in: S.M. Eisenstein, *Selected Works*, vol. 1, *Writings 1922–34*, London 1988, S. 113–114.

14. *KF*, S. 34.

15. *KF*, S. 42f.

16. *The Radio Symphony: An Experiment in Theory*, in: *Radio Research* 1941, New York 1941. Während seines amerikanischen Exils arbeitete Adorno an einem Projekt über den Rundfunk, das von der Rockefeller Foundation unterstützt wurde: das «Princeton-Radio-Research Project».

schen Urteilen» auszeichnet.¹⁹ Mehrere Abschnitte des Buches verraten etwa einen zukunftsorientierten Blickwinkel und begründen die Ablehnung standardisierter Produkte der Kulturindustrie in differenzierter Weise. Diese Passagen stehen im Widerspruch zu den Gedanken Adornos. Im dritten Kapitel, «Der Film und das neue musikalische Material»²⁰, wird festgestellt, dass seine technologische Natur sowie seine Wurzeln im Theater und im Melodrama das ästhetische Potential des Films als Massenkunst fördern, und zwar soweit, dass neue Ausdrucksformen möglich und damit die traditionellen Fundamente ins Wanken gebracht werden:

Die Angemessenheit der modernen, befremdenden Mittel ist vom Film selber her einzusehen. Ihm sind seine Ursprünge in der Jahrmarktsbude und im Schauerstück immer noch anzumerken: sein Lebenselement ist die Sensation. Das ist nicht bloss negativ zu verstehen, als Abwesenheit von Geschmack und ästhetischem Mass: nur durch den Schock vermag der Film das empirische Leben, dessen Abbild er auf Grund seiner technischen Voraussetzungen präntiert, fremd zu machen und erkennen zu lassen, was an Wesentlichem hinter der abbildrealistischen Oberfläche sich abspielt. [...] Die Greuel des Sensationskitschs legen etwas vom barbarischen Grund der Kultur frei. Soweit der Film durch Sensation das Erbe der Volkskunst von Schauerballade und Zehnpennigroman unterhalb des etablierten Standards der bürgerlichen Kunst bleibt, soweit vermag er gerade durch Sensation auch jene Standards zu erschüttern und eine Beziehung zu kollektiven Energien herzustellen, die der gepflegten Literatur und Malerei gleichermassen unzugänglich ist.²¹

Zwei zentrale Aspekte der Filmkunst werden hier in eine Beziehung gesetzt. Einerseits hält das Fortbestehen melodramatischer Strukturen und Effekte den Film unter den künstlerischen Idealen der mittleren bürgerlichen Klasse. Andererseits kann das Sensationelle einen Film in gewissen Fällen über das Ideal einer Reproduktion des empirischen Lebens erheben. Überraschend bringen dann die beiden Autoren dieses «Kino der Attraktionen»²² mit der Musik Arnold Schönbergs in einen engen Zusammenhang, die sie als Ausdruck der Ängste des zeitgenössischen Subjekts sehen:²³

Die Angst, die in den Dissonanzen aus Schönbergs radikalster Periode ausgedrückt ist, geht weit hinaus über das Mass an Angst, das dem durchschnittlichen bürgerlichen Individuum jemals erreichbar ist: es ist eine geschichtliche Angst, die der heraufdämmernden Katastrophe der Gesellschaft. Etwas von dieser Angst lebt in der grossen Sensation der Filme: wenn in «San Francisco» die Decke des Night Club sich senkt, wenn in «King Kong» der Riesenaffe die New Yorker Hochbahn in die Strassen schleudert. Die traditionelle musikalische Begleitung hat niemals auch nur entfernt an solche Augenblicke herangereicht. Die Schocks der modernen Musik, die nicht zufällig von ihrer Technifizierung herkamen, [...] können das leisten. Schönbergs Musik zu einem imaginären Film: drohende Gefahr – Angst – Katastrophe [*Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34] hat mit untrüglicher Sicherheit genau diese Einsatzstelle für die Verwendung der neuen musikalischen Mittel bezeichnet.²⁴

Diese Schockeffekte haben in erster Linie den Zweck, den Ton in Distanz zu den im Bild gezeigten Vorgängen zu rücken: «die Musik [muss] sich nicht prinzipiell mit dem Geschehnis oder dessen Stimmung identifizieren [...],

sondern [kann] sich von ihm distanzieren und auf den Sinnzusammenhang hindeuten»²⁵. Der Auraverlust der Musik bekommt hier einen neuen Sinn: «Eben damit aber suspendiert sie [die Filmmusik] zugleich den Anspruch der leibhaften Unmittelbarkeit des hic et nunc, der mit ihrem technologischen Standort unvereinbar wäre. Indem sie sich von sich selbst distanziert, distanziert sie sich von ihrem Ort und ihrer Stunde.»²⁶ Filmmusik ähnelt sich demnach dem ironischen Kommentar an und «kann sich nicht in der gleichen Weise «ernst nehmen» wie autonome»²⁷. In paradoxer Weise sind es also gerade die am stärksten standardisierten Filmgenres, die in *Komposition für den Film* am wenigsten kritisiert werden. So arbeiten zum Beispiel Trickfilme, «in denen die Idee der Technifizierung am weitesten in die Funktion der Musik hereinreicht», durch ihre «Geräuscheffekte»²⁸ mit dieser ironischen In-Distanz-Setzung. Andererseits sind es die «Revuefilme», die dem «Ideal der Montage» am nächsten kommen «und in denen darum die Musik am präzisesten ihre Funktion erfüllt»²⁹. Wenn die Autoren auch die Sentimentalität und den ideologischen Konformismus dieser Filme anprangern, so würde es trotzdem Gründe geben, «warum so viele leichte, bloss unterhaltende und gegenüber den präntiösen Standards der Industrie niveaulose Filme soviel stichhaltiger erscheinen als alles, was im Film mit autonomer Kunst liebäugelt.»³⁰ Priorität eingeräumt wird demnach der Abschaffung der traditionellen bürgerlichen Kunst und ihres Einheitsanspruches:

Der Einwand geht wie in vielen Fragen des gegenwärtigen Films nicht gegen die Standardisierung als solche: sind doch gerade die Filme, in denen die patterns sich selber einbekennen, wie Gangster-Filme, Western-Filme und Horror-Filme, den präntiösen erstklassigen Produktionen häufig an Unterhaltungswert überlegen. Schlecht ist nur die Standardisierung dessen, was mit dem Anspruch auftritt, ein Individuelles zu sein, oder umgekehrt die individuelle Verkleidung des Schemas.³¹

Diese Gedanken wie auch diejenigen vieler anderer Abschnitte in *Komposition für den Film* scheinen sich in die Kontinuität der Reflexionen, die Hanns Eisler während der Jahre seiner intellektuellen Bildung und seiner Musikpraxis anstellte, nahtlos einzufügen.

NEUE MUSIK UND IHR PUBLIKUM: ZWISCHEN MASSENKUNST UND BÜRGERLICHER ÄSTHETIK

Eisler hat sich immer gegen den tiefen Graben ausgesprochen, der sich zwischen der modernen Musik und dem Publikum aufgetan hat; Isolation erschien ihm als ein bürgerlicher Zug. Diese Absage an die Autonomie ist einer der Gründe für das Zerwürfnis mit Arnold Schönberg (seit März 1926), dessen eifriger und geschätzter³² Schüler er zwischen 1919 und 1923 war, zur Zeit also, als der Wiener Meister von der freien Atonalität zur Zwölftontechnik übergang.³³ In der Tat ist es die Frage des gesellschaftlichen Nutzens von Musik, die Eisler von der Position Schönbergs, der den Preis der Spezialisierung für die Emanzipation der modernen Musik in Abrede stellte, trennt:

Seine [Eislers] politische Kritik an der neuen Musik macht er zunächst fest an ihrer Isolation, daran, dass ihre Hermetik und schwere Zugänglichkeit ihr eigentlicher Qualitätsausweis sein sollen, während es ihr an Inhalten offensichtlich mangelt. Dann an der Atmosphäre von Erlesenheit, in der sie stattfindet, und schliesslich an der Art des Publikums, die ihn früh beunruhigt. Kurz: es ist

17. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963. Zu Adornos Musikästhetik vgl. Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge 1993, und Robert W. Witkin, *Adorno on Music*, London 1998.

18. Günter Meyer zitiert beispielsweise aus einem Brief Adornos an Hans Bunge vom 11.2.1964, worin ausgesagt wird, dass «in künstlerischen Fragen der politische Standpunkt nicht in primitiver Unmittelbarkeit sich geltend machen sollte – gerade diese meine Absicht ist es ja, die mich von dem armen Hanns Eisler unterscheidet» (Günter Meyer, *Adorno und Eisler*, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Adorno und die Musik*, Graz 1979, S. 152).

19. Umgekehrt, in einem Brief an Eberhard Klemm, gibt Adorno vor, rund neunzig Prozent des Werkes selbst verfasst zu haben, und er gesteht Eisler nur das Kapitel über das «Film Music Project» sowie Anregungen zum Kapitel über «Vorurteile und schlechte Gewohnheiten» zu (Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S. 14).

20. *KF*, S. 39–50.

21. *KF*, S. 42.

22. Die Betonung des Sensationellen mit dem Ziel, beim Zuschauer gewisse Reaktionen bewusst hervorzurufen, erinnert in vielen Punkten an die berühmten Gedanken Eisensteins, vgl. *The Montage of Attractions* (1923) und *The Montage of Film Attractions* (1924), in: S.M. Eisenstein, op. cit., S. 33–58.

23. Auch für Adorno kann die Musik Schönbergs aus seiner ersten atonalen Periode eine ähnliche Funktion wahrnehmen: «Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewussten, Schocks, Traumata registriert.» (*Philosophie der neuen Musik*, op. cit., S. 44).

24. *KF*, S. 42f.

25. *KF*, S. 132.

26. *KF*, S. 141.

27. *KF*, S. 140.

28. *KF*, S. 140.

29. *KF*, S. 74.

Eisler dirigiert
im Homocord-
Studio eine
Plattenaufnahme
(Herbst 1930)



das «Weghören» der Musik von den Widersprüchen der Zeit, ihren gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, das ihm nicht geheuer ist und woran er sich nicht länger beteiligen will.³⁴

In den zwanziger Jahren verlässt Eisler Wien, um sich in Berlin niederzulassen, einem wichtigen kulturellen und politischen Anziehungspunkt, wo er zudem in Kontakt mit der deutschen Arbeiterbewegung kommt.³⁵ Konfrontiert mit verschiedenen zeitgeschichtlichen Umwälzungen, so mit den sozio-ökonomischen Folgen des Ersten Weltkrieges, der russischen Revolution von 1917 oder dem Aufkommen der neuen Massenkommunikationsmittel (Langspielplatte, Radio, Tonfilm), fordert Eisler eine Kunst, die sich am dialektischen Materialismus orientiert und die sich an den sozialen, politischen und ästhetischen Kämpfen beteiligt. Die Berliner Umgebung, von der sowjetischen Avantgarde beeinflusst, ist günstig: Die mit der Arbeiterbewegung verbundenen deutschen Künstler zögern nicht, sich der neuen Medien wie Radio, Photographie oder Film zu bedienen. Zu zitieren ist beispielsweise die Arbeit des Agitatoren Willi Münzenberg, dessen Publikationen dem Interesse der Massen «an Sport, Kino, Unterhaltung und Alltagserfahrungen» Rechnung trugen.³⁶ Eisler seinerseits arbeitete als Komponist, Pianist und Dirigent mit der Berliner Agitproptruppe «Das Rote Sprachrohr» zusammen. Eislers Chansons weisen der Musik in ihrer Beziehung zum Wort eine argumentative Funktion zu: Die Musik «interpretiert den Text, widerspricht ihm stellenweise, schafft Reibungen, die eine allzu «einheitliche» Rezeption verunmöglichen, vermeidet Verdoppelung und Illustration»³⁷. Diese Praktiken tragen den Keim zur Technik des *dramaturgischen Kontrapunktes* in sich, die Eisler in seinen Kompositionen für den Film und für das Theater anwendete: «Die kurzen musikalischen Einheiten innerhalb genau berechneter Spannungsmomente stehen in ergänzender (und nicht paralleler) Beziehung zur Dramaturgie von Text oder Bild.»³⁸ Protest oder Kritik in Eislers Chansons müssen gleichwohl auch kompositorisch manifest werden, so etwa, indem sie sich individueller musikalischer, strukturell durch den Text inspirierter Charaktere bedienen. Diese Praxis begründet sich aus einer grundsätzlich antiromantischen Haltung, die zum Ziel hat, «dem veränderten Bewusstsein der grossstädtischen Bevöl-

kerung einen neuen und universellen zeitgenössischen Stil anzubieten, in dem die von sozialen Widersprüchen geprägte Gegenwart nicht mehr auf die individuelle Psychologie einzelner Figuren reduziert scheint».³⁹

Vergegenwärtigt man sich die gesellschaftliche Situation der Musik in den zwanziger Jahren und zumal die Entwicklungen im Bereich der mit neuen Technologien wie Langspielplatte und Radio verbundenen Unterhaltungsmusik, so erstaunt es wenig, dass Eisler sich in seinen Kompositionen auch dadurch inspirieren lässt, beispielsweise durch Elemente der Jazzmusik. Betz stellt fest, dass Eisler gegen die «neutralisierende Reizflut» der Kulturindustrie «knappe, eindringliche, konzentrierte Formen» setzt, die «zwangsläufig [...] mit der neuen Unterhaltungsmusik, doch auch mit den alten Arbeiterliedern, deren Ausdruck zu Sentimentalität heruntersank», konkurrieren.⁴⁰ Mit Bezug auf die zeitgenössischen technischen Umwälzungen komponiert Eisler übrigens 1929 – also zur gleichen Zeit wie der berühmte *Lindberghflug* von Brecht/Weill/Hindemith – eine Radiokantate (*Tempo der Zeit* op. 16). Das Werk fordert, dass der technische Fortschritt der gesamten Gesellschaft zugute kommen müsse, es drückt aber auch das Misstrauen gegenüber jeder Form von naivem Enthusiasmus gegenüber den neuen Technologien aus, die keinesfalls nur der dominierenden Klasse von Nutzen sein sollen.

Die Begegnung mit Brecht erfolgte zu einem Zeitpunkt (während der grossen Krise 1929–30), als der Schriftsteller seine linksbürgerliche Position radikalisierte, bemerkbar wird diese Tendenz in Werken wie der *Dreigroschenoper* oder *Mahagonny*. Brecht, der sich von der Zusammenarbeit mit Kurt Weill abwendete, versuchte mit der Arbeiterklasse in Kontakt zu kommen. Auf diesem Gebiet hatte Eisler durch seine Arbeit mit Arbeiterchören bereits einen deutlichen Vorsprung. Die Zusammenarbeit zwischen Eisler und Brecht sollte dreissig Jahre dauern, in denen Stücke wie *Die Massnahme*, *Die Mutter*, *Die Rundköpfe* und *die Spitzköpfe* und *Leben des Galilei* entstanden. Zu erwähnen sind auch die Kantaten und Oratorien Eislers, die auf Texte Brechts komponiert sind, schliesslich die Vertonung von Gedichten. In dieser gemeinsamen Arbeit werden die Verfremdungseffekte auch auf Musik, die sich zum Text distanzierend und kontrastierend verhalten soll, angewendet. In ihren Thesen zur politischen Kunst stellen sich Brecht und Eisler zudem

30. KF, S. 74.

31. KF, S. 25f.

32. Schönberg empfahl Eisler bei der Universal Edition und ermöglichte die öffentliche Erstausführung von Eislers erstem Werk, der Klaviersonate op. 1 (Betz, *op. cit.*, S. 14f.).

33. In einem Aufsatz von 1948, *Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik*, präzisiert Eisler seine Beziehung zu den zwei grossen Meistern der Musik des 20. Jahrhunderts, die für ihn zwei unterschiedliche Formen bürgerlicher Ästhetik darstellen: «Die Zwölftontechnik Schönbergs einerseits und der Neoklassizismus Strawinskys andererseits und ihre Einflüsse repräsentieren den eigentlichen spätbürgerlichen Stil.» (Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften, textkritische Ausgabe* von Günter Mayer, Leipzig 1982, Bd. 2, S. 16; im folgenden mit MP abgekürzt.)

34. Betz, *op. cit.*, S. 48.

35. Sein Bruder Gerhart und zumal seine Schwester Ruth gehörten zu den leitenden Figuren der deutschen KP um 1924/25 (Betz, *op. cit.*, S. 41). Ruth wurde im November 1925 vom Politbüro der KP ausgeschlossen. Nach der Exilierung in die USA ab 1941 beteiligte sie sich mit zahlreichen Artikeln am antikomunistischen Kampf sowie ab 1947 aktiv an der Kampagne gegen ihre beiden Brüder (ebd., S. 170f.). Hanns Eisler war nie offizielles Mitglied der

der «offiziellen», von Moskau seit dem ersten Fünfjahresplan von 1932 vertretenen kommunistischen Linie entgegen, wonach der sozialistische Realismus zur Identifikation mit dem Helden aufrufen und dessen von Idealen geprägten Bildungsweg aufzeigen soll. Sie wurden demnach zu jenen ästhetischen Strömungen gezählt, die, da sie an den Positionen der Avantgarde festhielten, als «formalistisch» galten.

EISLER UND BRECHT: VON DER RADIO- ZUR FILMTHEORIE

Bezüglich der Massenmedien zeigen die Positionen Brechts mit ihrem enthusiastischen, zukunftsgerichteten Ton eine gewisse Nähe zu denjenigen Eislers. In seiner zwischen 1927 und 1932 formulierten «Radiotheorie» skizziert Brecht eine neue, mit gewissermassen utopischen Akzenten versehene Ausdrucksform: «Der Rundfunk wäre der denkbar grossartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heisst, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.»⁴¹ Im Gegensatz zur traditionellen Oper oder zum Theater Shakespeares können es die Mittel des epischen Theaters mit seinen «Nummern» und mit seiner Offenlegung verschiedener, kontrastierender Ebenen (Bild/Wort/Musik) dem Radio ermöglichen, sich zu entwickeln und sich von der Mittelmässigkeit, in der es ge-

halten wird, zu befreien. Im Hinblick auf die Trägheit und die Armut der Kulturindustrie nimmt Brecht jene kämpferische Haltung an, die Eisler bereits proklamiert hatte:⁴² «Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskutieren.»⁴³ Die gleichen Bestrebungen leiteten Brecht beim Film. Im berühmten Dreigroschenprozess wandte er sich gegen die Ästheten, die behaupteten, die Kunst könne auf den Film verzichten:

Uns aber nehmen sie von vornherein die Apparate weg, deren wir zu unserer Produktion bedürfen, denn immer weiter doch wird diese Art des Produzierens die bisherige ablösen, durch immer dichtere Medien werden wir zu sprechen, mit immer unzureichenderen Mitteln werden wir das zu Sagende auszudrücken gezwungen sein. Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen.⁴⁴

Gemäss Brecht hat das Vordringen der Kulturindustrie zu einer unumkehrbaren Abschaffung der bürgerlichen Kunst und ihrer ideologischen Voraussetzungen geführt:

In Wirklichkeit braucht der Film äussere Handlung und nichts introspektiv Psychologisches. Und in dieser Tendenz wirkt der Kapitalismus, indem er bestimmte Bedürfnisse im Massenmasstab heraustreibt, organisiert

KP, es blieb bei einem folgenlosen Beitritts-gesuch im Jahr 1926.

36. Betz, *op. cit.*, S. 64.

37. *MP*, Bd. 1, S. 19.

38. *MP*, Bd. 1, S. 20.

39. *MP*, Bd. 1, S. 20.

40. Betz, *op. cit.*, S. 83.

41. Bertold Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst I*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 18, Frankfurt 1967, S. 129.

42. «Der moderne Komponist muss sich aus einem Parasiten in einen Kämpfer verwandeln.» Dieser berühmte Satz stammt aus dem Aufsatz *Einiges über die Lage des modernen Komponisten* (*MP*, Bd. 1, S. 368).

43. Brecht, *op. cit.*, S. 133.

44. *Ebd.*, S. 156.



Eisler, Brecht und
Regisseur Slatan
Dudow bei der
Vorbereitung
des Films
«Kuhle Wampe»

und automatisiert, schlechthin revolutionierend. Er vernichtet weite Strecken Ideologie, wenn er, sich nur auf die «äussere» Handlung konzentrierend, alles in Prozesse auflösend, den Helden als Medium, den Menschen als Mass aller Dinge aufgebend, die introspektive Psychologie des Romans zerschlägt. Das Vonaussensehen ist dem Film gemäss und macht ihn wichtig. Für den Film sind die Sätze nichtaristotelischer Dramatik (nicht auf Einfühlung, Mimesis, beruhender Dramatik) ohne weiteres annehmbar.⁴⁵

Ähnliche Prinzipien waren bei Eislers ersten Erfahrungen mit dem Film massgebend. 1927 präsentierte die Firma Triergon am Musikfestival Baden-Baden den Film *Opus III* von Walter Ruttmann und fragte Eisler an, dazu eine musikalische Begleitung zu komponieren. Dieser Auftrag liess ihn die Frage der Synchronisierung zwischen Bild und Musik wie auch der musikalischen Imitation von «Filmrhythmen»⁴⁶ genauer untersuchen. Die gewonnenen Erfahrungen wendete er auch in anderen Musikfilmen an, so zumal in *Kuhle Wampe* (1932, realisiert von Slatan Dudow auf ein Szenario von Brecht und Ernst Ottwalt), worin mit Kontrasteffekten gearbeitet wird.⁴⁷ In einem in London 1936 verfassten Aufsatz, *Aus meiner Praxis. Über die Verwendung der Musik im Tonfilm*, zog Eisler eine erste Bilanz aus seinen Reflexionen und aus seiner Arbeit:

Die Erfahrungen meiner Filmpraxis [...] haben für mich folgendes ergeben: Die naive illustrierende Methode ist hauptsächlich geeignet für humoristische oder groteske Filme. Walt Disney hat diese Methode in den «Silly Symphonies» bis zur höchsten Meisterschaft entwickelt. Diese Methode muss bei dem ernstesten Spielfilm meistens versagen und die Musik zu einem nebensächlichen, unwirksamen Beiwerk degradieren. Eine neue Anwendung der vokalen und instrumentalen Musik im Film bestände vor allem darin, die Musik gegen die Vorgänge im Bilde zu setzen. Das bedeutet, dass die Musik das Bild nicht untermalt, sondern erklärt, kommentiert.⁴⁸

TON UND BILD: ERSTE ERFAHRUNGEN

In der Exilzeit (seit 1933) experimentierte Eisler mit verschiedenen Möglichkeiten der Montage von Ton und Bild, zumal mit den Regisseuren Joris Ivens⁴⁹ und Victor Trivas⁵⁰. Mit seiner ersten Reise in die Vereinigten Staaten vom Frühling 1935 beginnt auch seine Lehrtätigkeit an der *New School of Social Research* in New York, wohin er im Herbst für eine Reihe von Konzerten und Vorträgen zurückkehren wird. Im Winter 1935/36 verfasst er den Artikel *Einiges über die Lage des modernen Komponisten*. In diesem Text konstatiert er den «Zustand einer Musikbarbarei»⁵¹, den Untergang der traditionellen Formen von Instrumentalmusik wie der Sinfonie sowie eine «neue Blüte» der Vokalmusik.⁵² Er erinnert auch an den notwendigen Orientierungswechsel der Musik und der Ästhetik in Richtung auf das Gesellschaftliche: «Der Begriff «gut» oder «schlecht» ist also heute mit äusserster Vorsicht anzuwenden und jedenfalls nur in der Verbindung mit *nützlich* oder *unnützlich*».⁵³ Für Eisler ist diese neue musikalische Situation eine direkte Folge der neuentwickelten Technologien (er nennt die Telegraphie, das Radio, den Grammophon und den Tonfilm). Eisler interessiert sich gar dafür, Musik synthetisch direkt auf dem Filmtontstreifen herzustellen, also die Tonzeichen nach der Partitur des Komponisten auf dem Filmband zu zeichnen. Er stellt sich gar vor, durch den Gebrauch von Maschinen sich «völlig unabhängig von der Unzulänglichkeit der Instrumente und Musiker» zu machen.⁵⁴ Die neuen Technologien haben auch die

Formen traditionellen Hörens unwiederbringlich verändert, zumal was den sozialen Ort des Konzertes betrifft, das nach Eisler «dem Tonfilm gegenüber ebenso veraltet [ist] wie die Postkutsche gegenüber dem Aeroplan»⁵⁵. Der «idealistische» Konzerthörer muss seinen Platz räumen für andere Präsentationsformen musikalischer Werke:

Klassische Musik verlangt einen passiven Zuhörer, der leicht emotionell erregbar ist und das Denken ausschalten kann. Die Kompositionstechnik der klassischen Musik ist davon abhängig und dadurch entstanden. Durch Radio oder Tonfilm angehört, erscheinen viele formale Mittel veraltet. So zum Beispiel das Prinzip der Reprise, der Durchführung, ja die ganze Sonatenform selbst.⁵⁶

Das Vordringen der Kulturindustrie hat demnach zum Verschwinden einiger wichtiger Grundgedanken der bürgerlichen Kunstästhetik geführt. Eislers Kritik der Massenkultur trifft demnach nicht die technologischen Mittel selbst, sondern das ökonomische und gesellschaftliche Milieu, die sie bestimmen: «Dass die Filmindustrie einen barbarischen Kulturzustand mitproduziert und ein Verdummungsmittel für die Massen in politischer und moralischer Beziehung ist, ändert nichts an dieser Tatsache. Ob der Film ein grossartiges Kunstmittel der Menschen werden wird oder eine schmutzige Ware, ist eine Machfrage, also eine politische und nicht eine ästhetische.»⁵⁷ Eisler führt seine Reflexionen in zwei neuen Aufsätzen weiter, die er, gemeinsam mit Ernst Bloch verfasst, im Dezember 1937 und im Januar 1938 in Prag veröffentlicht. Im ersten Text betont der Komponist, dass «der Künstler [...] der durch den Kapitalismus produzierten Kulturlosigkeit nicht als Fatalist gegenüberstehen» müsse, sondern dass er «sich der gesellschaftlichen Bedingungen dieses Zustandes bewusst» werden und «sie selbst zum Inhalt der Kunst» machen müsse.⁵⁸ Im zweiten Artikel beschäftigt er sich mit den Auswirkungen von Tonfilm, Schallplatte und Rundfunk.⁵⁹

1938 lässt sich Eisler in den Vereinigten Staaten nieder, wo er an der *New School* über die «Sozialgeschichte der Musik» lehrt. Er sollte zehn Jahre in einem Land bleiben, in das ein Grossteil der wichtigsten deutschen Intellektuellen und Künstler vor dem Nazismus Zuflucht suchten, so Adorno, Bloch, Brecht, Thomas Mann oder Arnold Schönberg. Hier sucht Eisler nach Beziehungen zwischen der fortgeschrittensten kompositorischen Technik und den neuesten Technologien. Er schreibt beispielsweise die Musik zu einem kommerziellen Puppentrickfilm, *Pete Roleum and his Cousins* von Joseph Losey und Helen van Dongen, der 1939 an der New Yorker Weltausstellung gezeigt wird. Gedreht in Technicolor konnte dieser Film zudem auf ein neues, stereo-ähnliches Verfahren zurückgreifen.⁶⁰

EISLER UND ROCKEFELLER: DAS «FILM MUSIC PROJECT»

Doch erst mit einem grossen, von der Rockefeller Foundation unterstützten und bei der Oxford University Press zur Publikation vorgesehenen Projekt kann Eisler seine eigenen Ansprüche an einer Reihe systematischer Versuche messen. Dieses «Film Music Project», das am 1. Februar 1940 für eine Dauer von zwei Jahren anlief, sollte beweisen, von welcher zentralen Wichtigkeit die Neue Musik für das Kino ist. Eisler verwendete als Ausgangspunkt jeweils Filmausschnitte (aus Spiel- und Dokumentarfilmen), für die der Komponist eine Reihe von angemessenen musikalischen Begleitungen komponierte. Hinzuweisen ist unter anderem auf den 1929 in Amsterdam gedrehten Kurzfilm *Regen* von Joris Ivens, zu

45. Ebd., S. 170f.

46. *MP*, Bd. 1, S. 383.

47. «In dem Film «Kuhle Wampe» (Regie Dudow) wurden Wohnungen armer Leute gezeigt. Ein konventioneller Filmkomponist hätte eine traurige und sicher auch sehr arme Filmmusik dazu geschrieben. Ich setzte gegen diese sehr ruhigen Bilder eine äusserst energische, frische Musik, die dem Zuhörer nicht nur das Mitleid mit der Armut ermöglicht, sondern auch seinen Protest gegen einen solchen Zustand hervorzurufen versucht.» (*MP*, Bd. 1, S. 385)

48. *MP*, Bd. 1, S. 386.

49. Der Dokumentarfilm *Nouvelle Terre* (1933); 1932 hatte Eisler bereits die Musik zu Ivens in der Sowjetunion gedrehten Film *Die Jugend hat das Wort* komponiert.

50. *Dans les rues* (1933); Eisler hatte bereits zuvor mit Trivas zusammengearbeitet, im 1931 in Berlin gedrehten Film *No man's Land*.

51. *MP*, Bd. 1, S. 362.

52. *MP*, Bd. 1, S. 364f.

53. *MP*, Bd. 1, S. 366.

54. Eisler bezieht sich auf Experimente von Rudolf Pfenninger und Oscar Fischinger (*MP*, Bd. 1, S. 367).

55. *MP*, Bd. 1, S. 366.

56. *MP*, Bd. 1, S. 367.

57. *MP*, Bd. 1, S. 367.

58. Ernst Bloch und Hanns Eisler, *Avantgarde-Kunst und Volksfront* (1937), in: *MP*, Bd. 1, S. 397ff.

59. Ernst Bloch und Hanns Eisler, *Die Kunst zu erben* (1938), in: *MF*, Bd. 1, S. 406ff.

60. Betz, *op. cit.*, S. 149.

dem Eisler eines seiner bekanntesten Werke komponierte: *Vierzen Arten den Regen zu beschreiben*. Das Stück ist eine Hommage an Arnold Schönberg, unter anderem hinsichtlich der Besetzung, die derjenigen des *Pierrot Lunaire* entspricht. Gemäss Eisler eignet sie sich für Tonaufnahmen über Mikrofon – das Farbtintensitäten nivelliert und das zu einem Verlust an Plastizität und Raumtiefe führt – besser als die streicherlastigen, grossen Orchesterbesetzungen, die in den Hollywood-Studios Verwendung fanden.

Eisler zieht eine negative Bilanz der Filmmusik, so wie sie bisher praktiziert wurde, und er betont in seinem Artikel *Zeitgenössische Musik und Film* (der als Projektskizze für die Rockefeller Foundation diente), dass «Musik für den Film [...] keinen ästhetischen oder theoretischen Gesetzen» folge, dass sie allein das Ergebnis allgemein gebräuchlicher Praktiken darstelle und auf einer Reihe von «Vorurteilen und schlechten Gewohnheiten» basiere.⁶¹ Die Aussage verweist auf den identischen Titel eines Kapitels in *Komposition für den Film*, für das dieser Aufsatz zweifellos die Quelle darstellt. Die gleichen, in ähnlicher Abfolge wie in der Publikation von 1947 dargelegten Kritikpunkte richten sich gegen die standardisierte Filmmusik. Diese nämlich müsse sich unter allen Umständen der herrschenden Gemeinplätze entledigen, so beispielsweise vom Rückgriff auf das Leitmotiv, vom Primat der Melodie (es ist «absurd, dass wir unsere neue Form und unser neues Medium ausschliesslich

vom Schema der Musik des 19. Jahrhunderts beherrschen lassen»⁶²) sowie vom Gedanken, dass Filmmusik nicht gehört werden soll.⁶³ Das «Mickeymousing mit sichtbaren rhythmischen Aktionen» andererseits, eine Praxis, die einen «Sinn haben kann, wenn sie kontrolliert wird», beruht derart stark auf «Ausdrucksklischees», dass sie jegliches Interesse verlieren muss.⁶⁴ Das Kino macht sich hier nur veraltete, falsche Assoziationen zunutze: «Es ist die Menge und die Art der von den grossen Komponisten in den letzten 250 Jahren geschriebenen Musik, die uns diese falschen Assoziationen aufzwingt. Unsere Ohren und unsere Sinne sind nicht länger frei. Heute wird dieser Prozess sogar noch verstärkt durch den Einfluss der konventionellen Filmpartitur.»⁶⁵ Zusammenfassend zählt Eisler die Vorzüge der Neuen Musik auf: «Asymmetrie», «Beweglichkeit», «Bereicherung und Differenzierung der Harmonie», «neue Tempi und Dynamik», «grössere Vielfalt der Instrumentation», Elemente, die «zu neuen musikalischen Stimmungen, zu neuen musikalischen Charakteren, neuen sinnlichen und geistigen Wirkungen führen» können.⁶⁶

Der Schlussbericht des «Film Music Project» wurde im Oktober nach einer im Januar zugestandenen Projektverlängerung abgegeben. Zu den Namen, die zu Rate gezogen worden waren, gehören unter anderem diejenigen von Adorno, Brecht, Charlie Chaplin, Clifford Odets, Fritz Lang und Schönberg (der Bruch war also nur von beschränkter

61. MP, Bd. 1, S. 204.

62. MP, Bd. 1, S. 205.

63. MP, Bd. 1, S. 205.

64. MP, Bd. 1, S. 206.

65. MP, Bd. 1, S. 209.

66. MP, Bd. 1, S. 207.



Hanns Eisler (im
Stuhl) und Ernst
Bloch (mit Pfeife)
sowie Curt Adler,
Harry Robin und
Louise Eisler
(v.l.n.r.)

Dauer). Eisler, dem die Musik zu Fritz Langs und Bertolt Brechts Anti-Nazi-Film *Hangmen Also Die* in Auftrag gegeben worden war, liess sich unmittelbar nach dem Abschluss des Projektes in Hollywood nieder, wo er bis zu seiner Abreise aus den Vereinigten Staaten (1948) für die Filmindustrie arbeitete. In dieser Zeit verfasste Eisler insgesamt acht Filmmusiken, die bisher keine grosse Beachtung fanden.⁶⁷ Eine ganze Reihe von Kammermusiken und von Vokalwerken – so das *Hollywooder Liederbuch*, das zum Teil auf Texten Brechts basiert – belegen die ausserordentliche Fruchtbarkeit dieser Periode im Schaffen Eislers. Tatsächlich hat Eisler keinerlei Bedenken gehabt, seine Filmmusiken auch in «ernsten» Stücken wieder zu verwenden. Die Musik zum Film *400 Millionen* von Joris Ivens, der 1938 kurz nach Eislers Ankunft in den USA entstand, begegnet später in zwei neuen Werken: den *Variationen über ein Marschthema* und den *Fünf Orchesterstücken*. Aus dem «Film Music Project» ist das *Septett Nr. 1* op. 92a (Variationen über amerikanische Kinderlieder) und die *Kammersinfonie für 15 Instrumente* op. 69 hervorgegangen, aus einem Film von 1940 (*The Forgotten Village* nach Steinbeck) entstand das *Nonett Nr. 2*.

MUSIK UND AKTION: EINFLÜSSE BRECHTS

Während seines amerikanischen Exils beschäftigte sich Brecht ebenfalls mit dem Thema Filmmusik.⁶⁸ Seine Überlegungen werfen erläuterndes Licht auf die Theorien Eislers.

Zum einen glaubt Brecht, dass das Kino von gewissen Erfahrungen des deutschen Theaters der Vorhitlerzeit profitieren könne. Er bezieht sich auf den Gemeinplatz, wonach das Kino sich vom Einfluss der Bühne lösen müsse.⁶⁹ Wie Adorno und Eisler konstatiert auch Brecht eine «Inflation und eine völlige Entwertung der Musik» im Film, die ihren Grund paradoxerweise im zugleich übermässigen wie untergeordneten Gebrauch von Musik hat. Er wendet sich zumal gegen den Gedanken der Unsichtbarkeit bei der Verwendung von Filmmusik: «Zum Hypnoseversuch gehört es, dass man die Manipulationen, welche dazu nötig sind, möglichst unauffällig macht, wenigstens nach der Eröffnung der Hypnose. Der Hypnotiseur vermeidet dann alles, was die Aufmerksamkeit auf sich lenken könnte.»⁷⁰ Diese Bemerkungen stimmen mit den weiter oben zitierten Passagen aus *Komposition für den Film* überein, worin der Vorzug von Filmproduktionen betont wurde, die ihr Modell nicht mystifizieren.

Andererseits fehlt Emotionales – entgegen der allgemeinen Meinung – in Brechts Theorien keineswegs.⁷¹ Ausgehend vom deutschen Theater der zwanziger Jahre, führt der Autor von *Die Massnahme* aus, dass «Erregung» dabei durchaus eingetreten sei: «sie glich jedoch mehr der Erregung von Leuten, die Öl finden [...], als der von Kindern, die auf dem Karussell fahren.»⁷² Es begegnen hier wiederum die von Adorno und Eisler erwähnten Schockeffekte, die durch diskontinuierliche Elemente entstehen, sei dies nun durch schockierende Bildsequenzen oder durch «Neue Musik».

Schliesslich konstatiert auch Brecht, dass der den Künstlern zugewiesene Platz innerhalb der Kulturindustrie marginal ist. Sie muss vom inneren Widerspruch bei der zwischen Standardisierung und Innovation stehenden Produktion kultureller Produkte profitieren: «Rein geschäftliche Kalkulationen zwingen die Industrie, Neuerungen zu organisieren und zugleich zuzusehen, dass alles beim alten bleibt; Fortschritt zu kaufen und zugleich Methoden zu kaufen, welche die Fortschritte liquidieren, die Teams leiden darunter und können davon profitieren.»⁷³ In seiner Beschreibung wirklich neuartiger musikalischer Praktiken bezieht sich Brecht

Bert Brecht,
Charlie Chaplin
und Hanns Eisler
in Hollywood
(um 1945)



auf Versuche aus dem Deutschland der Vorhitlerzeit, als «Musik und Aktion [...] als durchaus selbständige Bestandteile des Kunstwerks behandelt» wurden.⁷⁴ Daraus leitet sich eine Kontrasttheorie ab: «Vorsichtig angewendet, müsste dieses Prinzip der Trennung der Elemente *Musik* und *Aktion* auch dem Spielfilm einige neue Wirkungen verschaffen. Voraussetzung wäre allerdings, dass der Musiker nicht, wie es bisher im allgemeinen üblich ist, erst nach der Tat zugezogen wird. Er müsste von vornherein bei der Planung der Wirkungen des Films eingesetzt werden.»⁷⁵ Eislers Mitarbeit am Aufsatz wird neben derjenigen von Hindemith und Weill explizit erwähnt.⁷⁶

Die zentralen Überlegungen Eislers finden sich demnach in den Schriften Brechts über die Filmmusik wieder, gerade auch im Hinblick auf die dreifache Zurückweisung von Unsichtbarkeit, Kontinuität und Synchronizität.

Wenn auch Eislers Arbeiten für das Kino noch weitgehend zu entdecken bleiben, so scheint es doch offensichtlich, dass der Komponist seine theoretischen und experimentellen Projekte nie wirklich in die Tat umsetzen konnte. Sowohl unter den standardisierten Produktionsbedingungen Hollywoods wie auch in der durch die schdanowsche Kulturpolitik geprägten DDR⁷⁷ sah sich Eisler immer Strukturen gegenüber, die seinen avantgardistischen und als zu gewagt oder elitär angesehenen Standpunkt starken Einschränkungen unterwarfen. Ein grosses Publikum zu erreichen, ohne sich den überkommenen Standards der Kulturindustrie unterwerfen zu müssen, und sich der technologischen Umwälzungen zu bemächtigen, ohne auf anspruchsvolle künstlerische Ausdrucksmittel verzichten zu wollen: diese zentralen Anliegen Eislers sind auch noch heute aktuell, in einer Zeit also, wo sich die audiovisuellen Kommunikationsmittel erneut im Umbruch befinden. Die Überlegungen Hanns Eislers können also neuerdings stimulierende Denkwege eröffnen, unter der Voraussetzung allerdings, dass sie neu formuliert und dem veränderten ästhetischen und politischen Kontext angepasst werden.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

67. Mit einer Ausnahme: Claudia Gorbman, *Hanns Eisler in Hollywood*, in: *Screen* 32/1991, S. 272–285.

68. Seine Überlegungen erscheinen in: *Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters*, in: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* Band 15, *Schriften zum Theater* 1, S. 437ff.

69. Ebd., S. 487.

70. Ebd., S. 489.

71. Vgl. Carl Plantiga, *Notes on Spectator Emotion and Ideological Film Criticism*, in: Richard Allen und Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Oxford, New York etc. 1997, S. 372–393.

72. Brecht, *Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters*, op. cit., S. 490f.

73. Ebd., S. 493.

74. Ebd., S. 495.

75. Ebd., S. 496.

76. Ebd., S. 496.

77. Eisler liess sich 1950 definitiv in der DDR nieder und arbeitete dort bis zu seinem Tode 1962.