

ohne seine harmonische Bedeutung mit aufzunehmen. Hier eine Modalität herauszudestillieren, reduziert das Geschehen auf einen einzigen Aspekt, der der Komplexität des satztechnischen Geschehens in keiner Weise gerecht wird. Das gilt leider auch für die anderen Analysen, die sogar Seitenblicke auf Liszt, Bruckner und Verdi umfassen, sich aber immer auf das Aufzeigen modalen oder psalmodierender Strukturen beschränken, ohne weiteren Zusammenhängen analytisch nachzugehen.

Ein weiterer Aspekt wäre die Wiederbelebung der französischen Musik des 16. und auch des 18. Jahrhunderts gewesen, auf die Morent zwar hinweist, ohne auf die Konsequenzen, die die Lully'sche und auch Rameau'sche Rezitativtechnik für die Sprachbehandlung auch bei Debussy hatte, einzugehen.

Besonders enttäuschend ist allerdings, dass die wesentlichen Aspekte des Themas eigentlich schon längst sehr kompetent dargelegt worden sind, zum einen 1984 in einem Aufsatz von Stefan Kunze, der in einer Fußnote ausdrücklich darauf hinweist, „daß die psalmodierende Führung der Singstimmen bei Debussy eine mit den Vorbildern unvergleichbare Funktion hat“ (Festschrift Eggebrecht, S. 345). Vor allem aber ist ein Text von Stefan Keym zu nennen, „Neue Musik als ‚retour au gothique‘“ (*Musiktheorie* 28 [2013], S. 3–20), den Stefan Morent zwar noch nicht kennen konnte, der aber das, was diese Arbeit hätte leisten sollen, auf wenigen Seiten in eindringlichen Analysen, die vor dem Hintergrund des historischen Kontextes entwickelt werden, darstellt.

(Juni 2014)

Christian Berger

*HORST WEBER: „I am not a hero, I am a composer“. Hanns Eisler in Hollywood. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2012. 536 S., Abb., Nbsp.*

Dass er kein Held, sondern ein Komponist sei, gab Hanns Eisler bei einer Anhörung durch das Committee on Un-American Activities 1947 zu Protokoll. Diese Hearings markierten den traurigen Endpunkt von Eislers amerikanischer Zeit, an deren Schluss seine Ausweisung – formal das offizielle Angebot, freiwillig aus den USA auszureisen – stand, und das Statement offenbart des Komponisten Standpunkt in vielfacher Hinsicht: Es zeugt ebenso sehr von seiner Bescheidenheit, seiner Tendenz sich etwas „klein zu machen“ und die eigene Bedeutung tief zu hängen, wie es – im Kontext der Befragung gelesen – deutlich macht, wer in seinen Augen die Helden waren, nämlich diejenigen mutmaßlich „noch kleineren Leute“, welche tagtäglich für die kommunistischen Ideen kämpften. Ein derart camouffiertes Bekenntnis kann als Symbol für Eislers Haltung im Hollywooder Exil gelten; daher erscheint es im Obertitel von Horst Webers Monographie, der monumentalen und in dieser Form einzigartigen Untersuchung dieses schwierigen Abschnitts in Eislers Leben. Doch selbst wenn Eisler der Protagonist von Webers Erzählung ist, so leistet der Autor nichts Geringeres, als ein (links-)intellektuelles Profil des kalifornischen Exils zu zeichnen, wie es auch andere Künstler, etwa Bertold Brecht, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Lion Feuchtwanger, zu bewältigen hatten. Eisler kann hierfür durchaus als paradigmatisch angesehen werden, da sich bei ihm der Zwiespalt sehr deutlich zeigt, der sich zwischen einer linken, gar kommunistischen Einstellung und einem im hohen Maße kapitalistischen Produktionssystem vor Ort auftut. Nicht, dass es in Hollywood keine „linke Szene“ gegeben hätte – die Wächter über unamerikanische Umtriebe nahmen diese

Zirkel denn auch zuerst ins Visier –, doch musste diese, einschließlich Eisler, letztlich ihre ästhetischen Waffen strecken, wenn es darum ging, beim Film erfolgreich zu sein. Und das wollte, musste Eisler, wenn er überhaupt irgendeinen Erfolg verbuchen mochte. Die Allianz „Eisler – Hollywood Film“, eine Zweckehe von vorneherein, musste also letztlich scheitern, allerdings – das macht Weber durch seine subtilen und präzisen Interpretationen deutlich – auf einem hohen und produktiven Niveau.

In fünf großen Kapiteln widmet sich Weber jeweils einem zentralen Thema des Daseins im Exil: Kapitel I „Reisesonate“ behandelt Umstände und Zumutungen des Unterwegs-Seins, Ankommens und Sich-Einrichtens, wozu die Reise auf der legendären Route 66 ebenso gehört wie „Lieder vom Resignieren“ und Stipendiums-geförderte Annäherungsversuche an eine Idee von Filmmusik. Kapitel II „Filmmusik“ ist den großen Scores gewidmet, die Eisler für Hollywood herstellte, und setzt diese ins Verhältnis zu derjenigen Schrift, wegen der Eislers Name immer mit dem Film verbunden wurde, der *Komposition für den Film*, die in Zusammenarbeit mit Adorno entstand und als Abrechnung mit der Hollywood-Ästhetik zu gelten hat. Es ist einer der besten Vorzüge des Buchs, dass sich der Autor in Kapitel III „Lou“ der wichtigsten Figur von Eislers Exil annimmt, nämlich seiner zweiten Frau Louise. Ihre Exilexistenz bewegte sich zwischen diversen Funktionen, die sie erfüllen musste – Hanns' Privatsekretärin, Künstlergattin, Sprachrohr, Stütze und gesellschaftliche Repräsentantin –, und ihrer eigenen schriftstellerischen Aktivität, die natürlich letztlich zu kurz kam; eines der vielen Symptome dafür, dass diese Ehe nicht auf Augenhöhe gelebt wurde, und einer der Gründe, warum sie scheiterte. Und gerade hier beweist Weber das notwendige Feingespür für die Darstellung komplexer und für den Protagonisten möglicherweise unschmeichelhafter Sachverhalte. Mit klarem,

aber nicht moralisierendem Blick trägt er zusammen und lässt im Zweifelsfall die Dokumente sprechen; Briefe etwa, die er selbst aus den Tiefen der Archive erstmals ans Licht befördert. Kapitel IV „Komponieren“ rückt das sogenannte *Hollywooder Liederbuch* ins Zentrum, also jenes Kaleidoskop an Liedern, deren Texte zu einem Großteil von Brecht stammen und das Leben im Exil ästhetisch verarbeiten. Weber flankiert seine klugen Analysen mit Reflexionen über Eislers „Verhältnis zum Wort“ und zum „Ton“, wodurch sein Komponieren als Mitteilung einer Botschaft in die Momente „Verweisen“, „Hinweisen“ und „Aufweisen“ historisch und ästhetisch differenziert wird. Den Abgesang macht Kapitel V, wo diverse „Tribunale“ besprochen und enggeführt werden: die realhistorische „Hexenjagd“ um Eislers angeblich „unamerikanische Umtriebe“ und die künstlerisch gestalteten Prozesse in Brechts *Galileo*, wozu Eisler Musik beisteuerte, und im Libretto zu der nur fragmentarisch komponierten Oper *Johann Faustus*, das die Leiden an der Schuld durch den Verrat von Volk und Wissenschaft behandelt.

Neben der inhaltlichen Fülle und dem stupenden Detailreichtum in der Kenntnis des Gegenstands sind als weitere Vorzüge des Buchs der Sprachstil des Autors und die Vielseitigkeit der gewählten Darstellungsformen zu nennen. Beides macht den Text zu einem Lesevergnügen, etwa wenn biographische Vorgänge streckenweise so erzählt werden, als ob es sich um die Prosa eines Romans handele (in diesem Punkt freilich werden unterschiedliche Geschmäcker unterschiedlich urteilen), oder wenn die mit Zitaten aus den Protokollen gespickte Wiedergabe der Hearings in die Nähe zu einem Drehbuch für ein Justizdrama geraten. Weber gelingt es, die Problematik des vom Kommunismus überzeugten Eisler in der Kapitalhochburg Hollywood weitgehend ideologiefrei zu beschreiben. Umso bedauerlicher ist es, dass insbesondere zu Be-

ginn des Buchs dennoch die „hohe Kunst“ des feinsinnigen Komponisten häufig gegen den Kommerz der Traumfabrik Hollywood ausgespielt wird, dass der Anschein erweckt wird, Eisler habe in Amerika deshalb nicht reüssieren können, weil er im kunst- und geistlosen Umfeld unbeugsam an Kunst und Geist festgehalten habe. Zu pauschale Ausdrücke wie das „dröhnende Hollywood-Orchester“ (S. 67) oder Urteile wie jenes, dass sich die New Yorker Dokumentarfilmzene „wohltuend von Hollywood unterschied“ (S. 55), laufen Gefahr, individuelles Empfinden zur (intellektuellen) Norm zu erheben. An solchen Stellen scheint durch, dass Eisler für Weber eben doch eine Art Held ist, ein Daniel in der Löwengrube, a composer, but also a hero.

(August 2014)

Gregor Herzfeld

*CHRISTIAN LEMMERICH: Winfried Zillig. Komponist unter wechselnden Vorzeichen. Tutzing: Hans Schneider 2012. 418 S., Nbsp. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)*

„Komponist unter wechselnden Vorzeichen“, das heißt im Falle der Generation Winfried Zillig (1905–1963): vor 1933, nach 1933 und nach 1945. Doch gibt es bei diesem Komponisten, Dirigenten und Musiktheoretiker mehr Kontinuitäten als Brüche. Nach ersten Tätigkeiten in Berlin und Düsseldorf, zieht sich ein erster – biographischer – Kontinuitätsfaden durch seine Dirigententätigkeit: Oldenburg (1932–1937), Essen, Posen (bis 1943) und Frankfurt (die anvisierte Anstellung kam infolge der fortgesetzten Luftangriffe nicht mehr zustande), ab 1946 erneut Düsseldorf und Frankfurt. 1959 fand Zillig als Hauptabteilungsleiter Musik beim NDR die hierarchisch „höchste Funktion seiner beruflichen Laufbahn“ (S. 174). Einen zweiten Kontinuitätsfaden spinnt die Neue Musik.

In reflektierten „Vorbemerkungen“ klärt Lemmerich methodisch das wechselseitig determinierte Verhältnis von „Leben, Werk und Entstehungsbedingungen“ (S. 13) zwischen den Variablen „Personen, Kunstwerke oder geschichtliche Entwicklungen“ (S. 14). Das Leben will er erzählen „in traditioneller chronologischer Narration in drei Abschnitten“ (S. 15); in der Tat wird, wie bekannt, das Leben ja jedes Komponisten zwischen Perotin und Pärt, Palestrina und Penderecki in drei Perioden gegliedert. Diese Lebensphasen sind eingestreut in Betrachtungen zu Werken und ihren Entstehungsbedingungen. Diesem flexiblen Darstellungskonzept, jenseits des traditionellen Nacheinanders von Leben und Werk, liegt die Erkenntnis zugrunde, dass für die Generation Zilligs, mehr denn generell, „außermusikalische Einflüsse“ – persönlich-biographische wie gesellschaftlich-politische – „eine herausgehobene Rolle“ spielen (S. 15). Lemmerich legt sich auf acht Phänomene fest: I. Auf dem Weg zum „Zwölfton“, II. Schönberg und Synthese – Komponieren in Freiheit, III. Angepasste Musik, IV. Musik für die Diktatur, V. Musik als Freiraum und Rückzugsort, VI. Kompositorische „Krise“, VII. Neue Aufgaben und Konzepte, VIII. Kompositorische Konzentration. In seinen Werkbetrachtungen gelingt Lemmerich die Synthese von Leben und Werk. Nahtlos deutlich werden in allen Abschnitten immer wieder Spannungen zwischen Selbstdarstellung (z. B. zunächst der Affirmation, 1925 als bereits fertiger Zwölftonkomponist zu Schönberg gekommen zu sein) und analytischem Befund (hier: der Weg von allgemeinen Konventionen zu freitonalem Komponieren und Dreiklang-Reihendenken). Die kompositorischen Tendenzen exemplifiziert Lemmerich anhand von Streifzügen durch das jeweilige Komponieren der Zeit, ergänzt – und hierin liegt ein besonderer Wert der Arbeit – durch repräsentative mehrseitige Werkanalysen.